علاماتُ أُخِذَتْ على أنها أعاجيب:

في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية

تأليف: فرانكو موريتي   ترجمة وتقديم: ثائر ديب



المشروع القومي للترجمة
المركز القومي للترجمة
1294

علاماتٌ أُخِذَتْ على أنّها أعاجيب:
في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية

المركز القومي للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ١٢٩٤
- علاماتٌ أُخِذَتْ على أنّها أعاجيب: في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية
- فرانكو موريتي
- ثائر ديب
- الطبعة الأولى ٢٠٠٨

هذه ترجمة كتاب:

Signs Taken for Wonders: On The Sociology of Literary Forms
by: Franco Moretti

Published by arrangement with Verso

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. , Opera House, El Gezira, Cairo
Tel.: 27354524 – 27354526 **Fax:** 27354554

علاماتٌ أُخِذَتْ على أنّها أعاجيب:
في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية

تـــــــــأليف : فرانكو موريتي
ترجمة وتقديم : ثـــائر ديـــب

٢٠٠٨

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

موريتي ، فرانكو
علامات أخذت على أنها أعاجيب: في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية/
تأليف : فرانكو موريتي ، ترجمة وتقديم : ثائر ديب ؛
ط ١ – القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠٠٩
٣٨٨ ص ، ٢٤ سم
١ – الأدب – تاريخ ونقد
٢ – الأدب والمجتمع
(أ) – ديب ، ثائر (مترجم ومقدم)
(ب) – العنوان ٣٠٧,١٤٠٣

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٤٥٦٠
الترقيم الدولى : I.S.B.N -978-977-479- 076-8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

مقدمة الترجمة العربية

قيل عن فرانكو موريتي إنّه ذلك الطائر النادر، وربما الفريد: فهو ناقدٌ أدبي متمكّن نظريًا أشدّ التمكّن؛ وذوّاقةُ كتبٍ وأفكارٍ مرهفة؛ وكاتبٌ بَيِّنٌ وممتعٌ، وطريفٌ حين يريد؛ فضلاً عن كونه أحد حَفَظَةِ ما عُرِفَ عن اليسار من وَلَعٍ بالعلم، دون تفاخرٍ أو ادّعاء بل بتواضعٍ جمٍّ يظهر واضحًا في كتابته ذاتها، مع أنَّ قلّة وحسب هم الذين أثاروا ما أثاره من اهتمامٍ مردّه أنّه لم يقُم في مجمل أعماله إلى الآن بأقلّ من إعادة النظر في الطريقة التي نتحدّث بها عن الأدب.

وفرانكو موريتي، إيطالي الأصل، هو أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد، ومؤسِّس ومدير مركز دراسات الرواية فيها. وقد سَبَق له أن درّس الأدب المقارن في جامعة كولومبيا لسنواتٍ عدّة (حيث كان إدوارد سعيد رئيسًا للقسم)، وألقى محاضرات في جامعتي بيركلي وبرينستون، علاوةً على كونه مستشارًا علميًا لدى وزارة الأبحاث الفرنسية، وكثيرًا ما يكتب في المجلة الشهيرة نيوليفت ريفيو.

واهتمام موريتي الأساسيّ هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مع اهتمامٍ خاص بتاريخ القراءة، والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد، وتداخل الفروع المعرفية، والسينما (فهو شقيق المخرج الإيطالي اللامع ناني موريتي). ويمكن القول إنَّ ما من كتاب من كتبه إلا وأَحْدَثَ رجّةً في عالم النقد الأدبي والنظرية الأدبية والدراسات الثقافية بوجهٍ عام.

ظهر كتابه الأول علامات أُخِذَت على أنّها أعاجيب: في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية عن دار النشر فيرسو عام 1983 (وأعيد طبعه عام 2005 ضمن السلسلة التي تصدرها هذه الدار باسم "مفكّرون راديكاليون"، وهي الطبعة التي

اعتمدتُها في هذه الترجمة). وقد كرّسه هذا الكتاب الأول كصوتٍ أصيل يمثّل انزياحًا حقيقيًا في دراسة الأدبيّ والاجتماعي، حيث يتناول في هذا الكتاب مدى واسعًا من الظواهر الأدبية - مناهج التأريخ الأدبي وغاياته؛ التراجيديا الإنجليزية؛ أدب الرعب كما يتجلّى في دراكيولا، وفرانكشتين وسواهما؛ المدينة والشخصية المدينية في روايات بلزاك؛ الأدب البوليسي بوجه عام وعند آرثر كونان دويل، مُبْدِع شخصية شرلوك هولمز، على الأخصّ؛ أدب إثارة العواطف واستدرار الدموع؛ رواية جيمس جويس أوليس؛ قصيدة ت. س. إليوت الأرض اليباب- فيحلّل كلاً من التاريخي والبلاغيّ في آنٍ معًا ويفتح حقل التاريخ الأدبي على خطوطٍ كان قد بدأها جورج لوكاش ولوسيان غولدمان وفالتر بنيامين وثيودور أدورنو، وقبلهم جميعًا كانط وهيغل وماركس، وذلك في حوارٍ مع ما سبق لهؤلاء أن قالوه وفي نقدٍ لافتٍ له في معظم الأحيان. ولقد قرّظ إدوارد سعيد هذا الكتاب قائلاً: "إنّ ذكاءً صِرْفًا هو الذي يبثّ الحياة في صفحاته".

وفي كتابه الثاني حال الدنيا: الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية (فيرسو، 1987) يحلّل موريتي الرواية التكوينية (Bildungsroman) التي يعتبرها الوسيط الأدبي الرئيس الذي استخدمته البرجوازية في إضفاء طابعها الخاص على المجتمع.

أما كتابه الثالث ملحمة حديثة: النظام-العالم من غوته إلى غارسيا ماركيز (فيرسو، 1995) فيقدّم إطارًا تحليليًا جديدًا يقرأ فيه تلك الاختراقات الأدبية التي جرت على مستوى الأشكال والأجناس إزاء الهيمنة الرأسمالية العالمية اقتصاديًا وأدبيًا، وتجلّت في روائع القرنين التاسع عشر والعشرين، مثل عمل غوته فاوست، وعمل هرمان ميلفل موبي ديك، وعمل جيمس جويس أوليس وسواها. وهنا ينزع موريتي ألفة تلك النصوص المُكَرّسة التي حسب القرّاء أنهم يعرفونها ويدفعهم إلى إعادة قراءتها في ضوء أسئلة جديدة عن العلاقة بين "الملحمة" و"الرواية" وعن التحديد الإيديولوجي الذي يفعل فعله في أشكالٍ وأجناسٍ أدبية محدّدة.

وفي كتابه الرابع أطلس الرواية الأوروبية 1800-1900 (فيرسو، 1998)، يعيد موريتي ابتكار حقل الجغرافيا الأدبية، ويكشف عن دور الأدب في تشكيل الخيال المكاني والجغرافي، سواء على مستوى التحليل العام أم على مستوى التحليل الجزئي والدقيق. وهو يزوّد كتابه هذا بمئة من الخرائط يدرس من خلالها كلاً من الجغرافيا في الأدب (الجغرافيا داخل النصوص الأدبية ذاتها)، حيث يتناول إنجلترا جين أوستن، لندن تشارلز ديكنز، باريس بلزاك، إفريقيا الرومانسيات الاستعمارية...إلخ، والأدب في الجغرافيا (الجغرافيا التاريخية الفعلية)، حيث يتناول مكتبات الأقاليم في بريطانيا الفيكتورية، وترجمة الآداب الأجنبية وتأثيرها، وطرق انتشار أعمال مثل دون كيخوته لسرفانتس وآل بودنبروك لتوماس مان...إلخ.

أما كتابه الخامس مخططات، خرائط، أشجار: نماذج مجرّدة من أجل تاريخ أدبيّ (فيرسو، 2005) فيدعو إلى نظريةٍ في قراءة الأدب ترمي إلى إدراك النماذج وليس إلى فكّ مغاليق العلامات، بخلافٍ مقاربة مدرسة النقد الجديد أو مقاربة المدرسة الشكلانية. ويرى موريتي في هذا الكتاب أنَّ دراسة الأدب عشوائية وبعيدة عن المنهجية، حيث يركّز دارسو حقبة معينة على مجموعة محددة من النصوص لا تتجاوز بضع مئات، هي النصوص المعتمدة المُكَرَّسة، التي لا تشكّل أكثر من نسبة بالغة الضآلة من كلّ الأعمال المنشورة، فيتحدّثون عن تأثير رواية معينة أو الكيفية التي تَغيَّر بها الأدب ارتكاسًا لعمل محدّد، ويطلقون مزاعم لا تشتمل على طوبوغرافيا كاملة للأعمال المنشورة. وبدلاً من الاهتمام بهذه النسبة القليلة من الكتب التي تشتهر وتُحَلَّل وتُعْتَبَر أدبًا، فإنَّ تركيز موريتي يذهب إلى الأجناس الأدبية وإلى دراسة الحقل الأدبي ككلّ، فيهتمّ بالأرقام والمناهج الكمية التي تتناول أجناسًا كاملةً والنتاج الأدبي لبلدانٍ برمّتها مثل اليابان وإيطاليا وإسبانيا ونيجيريا، كما يهتمّ ببناء نماذج مجرّدة، مستخرجة من المجاميع والسلاسل والحالات المتكررة، تفسح المجال أمام منظور دارويني في نشوء الأدب وتغيّره بمرور الزمن. ولابدَّ أنّ مثل هذه القراءة كفيلة بأن تجعل النصوص المعتمدة المكرَّسة تختفي في منظومة أدبية أوسع، وكفيلة بأن تُبْرِز بقوةٍ أكبر وفي ضوء جديد تلك الأعمال التي تظهر في محيط النظام العالمي، بل بأن تعيد تعريف مفهوم الشكل الجمالي على نحوٍ جذريّ.

ويتمثّل آخر جهود موريتي في تحرير موسوعة عن الرواية ظهـرت عـام 2006 عن مطبوعات جامعة برينستون في مجلّدين: عنوان أولهما هـو الروايـة: التاريخ، الجغرافيا، الثقافة، وعنوان ثانيهما هو الرواية: الأشكال والموضـوعات. وهذه الطبعة الإنجليزية هي طبعة مختصرة بالقياس إلى الطبعـة الإيطاليـة التـي كانت قد ظهرت بين 2001 و2003 في خمسة مجلّدات، واحتوت علـى نـصوص لخبراء بارزين في الجنس الروائي كان من بينهم، على سبيل المثـال لا الحـصر، كلٌّ من فارغاس ليوسا وعبد الفتاح كيليطو.

يظهر في أعمال موريتي تأثير كلٍّ من هيغل، وكانط، وماركس، ولوكـاش، وفالتر بنيامين، وثيودور أدورنو، وقائمة من الأسماء طويلة تكاد لا تنتهـي. غيـر أننا نلمس أيضًا تأثيرًا لافتًا يمارسه عليه العلاّمة الفرنسي فرنان بروديل، الذي تعلّم موريتي الكثير من تعقّبه التطور طويل الأمد الذي يعتري الاتجاهات الاجتماعيـة والاقتصادية بدلاً من تعقّب تاريخ الأحداث والأفعال الفردية. ومـن هنـا محاولـة موريتي أن يرسم خارطة التاريخ الأدبي طويل الأمد، مثلما فعـل بروديـل فـي دراسته البحر الأبيض المتوسط على مدى قرون. كمـا نلحـظ تـأثير إيمانويـل والرشتاين، صاحب نظرية النظام–العالم التي ترى إلى العالم ككيان واحـد غيـر متكافئ، مكوّن من مركز وأطراف تجمعهما بنية النظام–العالم الواحدة التـي هـي وحدة التحليل الأساسية. كلُّ ذلك يُضاف إلى آثار يمارسها عليه كلٌّ من الجغرافيا، والتاريخ الكميّ، ونظرية النشوء والتطور الداروينية، وسواها.

ومن الممكن القول إنَّ ما يحاوله موريتي يتمثّل في إقامة نقد "قابلٍ لإثبـات الزيف"، إذا ما استعرنا العبارة التي يصف بها كارل بـوبر الفرضـيات العلميـة الجديرة بهذا الاسم، أي ذلك النقد الذي يمكنه أن يصمد ويرفع رأسـه عاليًـا فـي المجامع العلمية نظرًا لما يستورده من مناهج إحصائية كميّة في تناوله كليّة العمـل الثقافي في أيّة لحظة محدّدة أو مكان محدّد، بدلاً من الاقتصار على بضع روائـع تُعْتَبَر ممثلةً لضَرْبٍ من القوة العليا (سواء كانـت العبقريـة الفرديـة، أو الخيـال الأدبي، أو المجتمع، أو الحضارة الغربية،...إلخ). وبالطبع، فإنَّ ذلك لا يمنعنا مـن

أن نعتبر شكلاً ثقافيًا معينًا ذلك الشكل الثقافي الأقوى والأكثر تأثيرًا في مكانٍ وزمانٍ محددين مع أنّه لا يشغل سوى شريحة ضئيلة جدًا من النشاط الثقافي في ذلك المكان والزمان. كما أنّه لا يمنعنا من القول إنَّ أعمالاً معينة تمثّل على أفضل وجه روح ثقافة معينة أو تجسّد على أفضل وجه بعض صراعاتها وتناقضاتها الداخلية المميّزة.

يبقى أن أقول، أخيرًا إنَّ كلّ الهوامش المُشار إليها بنجمة هي للمترجم، بخلاف الهوامش المُشار إليها بأرقام، وإنني أضفتُ إلى هذا الكتاب ملحقًا، أعتبرهُ ذا أهمية كبيرة، هو دراسة بعنوان "تخمينات حول الأدب العالمي" كان موريتي قد نشرها في النيوليفت ريفيو، 1، كانون الثاني-شباط 2000، وأثارت سجالاً واسعًا امتدّ حتى العام 2003، الأمر الذي دفع موريتي إلى كتابة ردّ بعنوان "مزيد من التخمينات" ظهر في النيوليفت ريفيو، 2، آذار-نيسان 2003 ويجده قارئ هذه الترجمة في هذا الملحق ذاته. أما الغاية من هذه الإضافة فهي إلقاء الضوء على كلّ من لحظة البداية، التي تمثّلها الدراسات التي يضمّها كتابه هذا، وما يمكن اعتباره لحظة الوصول، التي يمثّلها ما دعوته بالملحق - أي "التخمينات" و"المزيد من التخمينات"- وذلك في إطارِ مشروعٍ متدرّجٍ ومتكامل يشكّل كلّ عمل جديد من أعمال هذا الناقد لبنة جديدة تتنزّل في موقعها المناسب منه على الرغم من كلّ ما تنطوي عليه من جدّةٍ ومفاجآت تبلغ في كلٍّ مرّة حدّ الهرطقة وتحطيم الأيقونات.

ثائر ديب

10 شباط (فبراير) 2008

الرّوح والخطّاف:

تأمّلات في غايات التأريخ الأدبي وطرائقه

الشكل قوّة

(هوبز، اللوياثان)

عادةً ما تُكْتَب المقدّمات في الآخر، ربما بعد سنوات من العمل الذي يُفْتَرَض بها أن "تقدّمه". وحين يعيد المرء قراءة عمله، سرعان ما يلاحظ أخطاءً وثغرات، وأفكارًا تبدو الآن واضحةً لكنها بدت آنذاك – لأسباب لا يعلمها إلا الله– عصيّة على الفهم. وقد يودّ أن يطرح جانبًا كلّ شيء ويبدأ من جديد، أو على الأقل أن يتطلّع إلى الأمام، وليس إلى الوراء، ملتمسًا ما لم يفعله، دون أن يهتمّ للياقة ما خلّفه وراءه منذ زمن بعيد.

وباختصار، فإنّ المرء ما إنْ يشرع في كتابة مقدّمة، حتى يرغب في أن يكتب ما يعاكس المقدّمة تمامًا. وقد حاولت أن أقاوم هذا الدافع، وأن أُخْضِعَه، وأن أموّهه. غير أنه يمكن لي أن أعترف أيضًا بأنّ هذه المقدمة قد جمحت وفرّت مني. ولست أعلم ما إذا كانت فكرة حسنة أن تُقْرأ قبل الدراسات الأخرى التي يضمّها هذا الكتاب. ليس لأنَّ العلاقة بينها وبين هذه الدراسات غائبة ومفقودة – فهي على العكس تتصدى لتلك المشكلات النظرية التي لا تني تُطْرَح في هذا الكتاب – بل لأنّ هنالك اختلافين جوهريين في الطريقة التي تتعامل بها مع هذه المشكلات.

يتمثّل الاختلاف الأول في أنَّ هذه هي محاولتي الأولى في المناقشة المنهجية والمجرّدة لقضايا لطالما كنت أقاربها بطريقة عرضية، وحَدْسية، وملموسة: بالعلاقة مع نصّ محدّد أو جنس أدبي محدّد. وعلى الرغم من اقتناعي بأن البحث التجريبي مستحيل من غير إطار نظريٍّ هادٍ، فإنني لست واثقًا بأيّ حال من الأحوال من أنني مخلوق شخصيًا لمثل هذا الضرب من العمل. فقد أَلِفْتُ تفحّص النظريات القائمة أصلاً، وتصويبها، أو كشف زيفها في ضوء الأمثلة الملموسة، أكثر ممّا أَلِفْتُ تقديم نظرية بديلة. ولا شكّ أن الحالة المثلى تقتضي أن تتساوق هاتان العمليتان: غير أنّ المرء في الواقع يجد نفسه "متخصّصًا" في واحدة أو الأخرى من هاتين العمليتين، ولا بدّ من القول إنّ العملية التي أجدها أقرب إليّ هي تلك التي تجدونها في الدراسات التي تلي، وليست تلك التي أحاولها في هذه

المقدمة. ومن جهة أخرى، فإنّ التأمل النظري يتمتع، في عالم النقد الأدبي السريع والمضطرم، بتلك المكانة الرمزية التي تحتّم على المرء أن يجرّبه. وعلى القرّاء أن يحكموا بأنفسهم إذا ما كان ذلك يستحق العناء في حالتي أم أنه مجرّد ذرّ للرماد في العيون.

أمّا الاختلاف الثاني فأبسط وأهمّ بكثير. فخلال السنوات القليلة الماضية كنت قد بدّلت رأيي في مسائل متعددة. وفي اثنتين من الحالات، سأذكرهما بوضوح، أعتقد الآن أنني كنت على خطأ. لكن ما أودّ قوله، على الرغم من ذلك، هو أنني قد عملت أساسًا على تجذير وتعميم عدد من الحدوس التي كانت مبعثرة هنا وهناك في أعمالي الأولى. ولعلّها أن تكون قد اكتسبت بذلك وضوحًا وقوةً تفسْيرية، أو لعلّها أن تكون قد فقدت ما كان صالحًا في صياغتها الأصلية. لكنني أميل إلى الاحتمال الأول (ولو على سبيل التوقّع)، على الرغم من أنَّ حكم الآخرين يبقى هو المهم، كما هو الحال على الدوام. وما أريد قوله منذ البداية هو أنّ ضروب التفاوت بين مقالةٍ والتي تليها، وبين المقالات والمقدمة، إنما تعود جزئيًا على الأقلّ إلى حقيقة أنه لا يسعني أن أعتبر عملي ذلك الشيء المكتمل؛ وإلى أنه ما من إطار منهجي أو تأريخي يقنعني تمامًا؛ وإلى أنّ ذلك التغيير ذاته الذي أجريته كانت قد دَفَعَتْ إليه القناعة البسيطة وغير الرائجة بأنّ مهمة النقد الأساسية هي أن يقدّم أفضل تفسير ممكن للظواهر التي يتناولها. ذلك كلّ شيء؛ ويمكننا الآن أن نلتفت إلى المشكلات الفعلية.

١-البلاغة والتاريخ:

"البلاغةُ أشبه بفرعٍ... من العلم يُعنى بسلوكٍ يحقّ لنا أن ندعوه سياسيًا".

تمثّل كلمات أرسطو هذه (في كتابه الخطابة 1356a) نوعًا من الإشارة المسبقة إلى تلك البحوث التي شهدتها العقود القليلة الماضية ورَمَتْ إلى إلقاء الضوء على تلك الأعراف البلاغية التي توجد من أجل تلبية متطلبات اجتماعية على وجه التحديد. ولقد سبق لكينيث بورك أن قال عام 1950:

"ينبغي لـ البلاغة أن تقودنا عبر التزاحم، وشِجارات السوق، وهبّات الحظيرة الإنسانية واحتداماتها، والأخذ والعطاء، وخطّ الضغط والضغط المضاد المتراخي، والمعارك الكلامية، وعبء التملّك، وحروب الأعصاب، والحرب.... فذراها المثالية غالبًا ما يكتنفها النزاع كشرطٍ لتعبيرها المنظّم، أوتجسيدها المادي. وكونيتها ذاتها تتحول إلى سلاح متحزّب. ولا يحتاج المرء لأن يمحّص مفهوم "الوحدة" بتلك الدقّة الزائدة كيما يرى مقابلة الساخر، الانقسام، مُتَضَمَّنًا فيه عند كلّ منعطف. البلاغة معنيّة بحالة بابل بعد السقوط. ومساهمتها في "سوسيولوجيا المعرفة" لا بدّ أن تمضي بنا في الغالب إلى مناطق الحقد والكذب الكئيبة"(١).

وهذا ما قاله أيضًا ،عام 1968، جوليو بريتي، الذي يقف في القطب المقابل لبورك:

---

(١) كينيث بورك، بلاغة الحوافز، نيويورك ١٩٥٠، ص ٢٣.

"الخطاب البلاغي هو خطاب موجّه إلى جمهور خاص (وأُفَضِّلُ القول إلى جمهور "محدّد")…. بعبارة أخرى، يبدأ الحجاج البلاغي من افتراضات مسبقة وكذلك من مشاعر، وانفعالات، وتقويمات - بكلمة، من "آراء" (doxai)- يُفْتَرَض بها أن تكون حاضرة وفاعلةً لدى جمهوره".

وأبعد من ذلك، يقول بريتي في معرض تعليقه على بعض المقاطع في كتاب منطق بور رويال(*):

"يبرز هنا شيئان اثنان على وجه الخصوص: أولهما هو الطابع الانفعالي الذي يشكّل أساس هذه الضروب من الإقناع غير العقلاني، وهو طابع انفعالي تشير إليه بشيء من الفجاجة عبارات ومفردات مثل "حبّ الذات"، و"المصلحة"، و"النّفع"، و"الهوى"، لكنه طابع محدّد تمامًا على الرغم من ذلك…. وثانيهما هو الطابع الاجتماعي النمطي لهذه الأشكال من الصوفية: فهي مرتبطة بعلاقات الإنسان بسواه من البشر ضمن الأمة، أوالجماعة الاجتماعية، أوالمؤسسة. وهذا الطابع الاجتماعي يقف في تضاد مع الكونية التي يتّسم بها الإقناع العقلاني"(١).

للبلاغة طابع اجتماعي، انفعالي، تحزّبي، وباختصار طابع تقويمي. وأن تدفع أحدًا ما إلى حمل قناعة معينة هو أمر يختلف تمامًا عن أن تقنعه بها عبر إثبات صحتها. فالهدف، في الحالة الأولى، ليس أن تثبت حقيقةً تقع بين الذوات

(*) "منطق بور رويال" هو الاسم الشائع لكتاب المنطق، أو فنّ التفكير، وهو نصّ ذو أهمية بالغة نشره أنطوان أرنو وبيير نيكول في العام ١٦٦٢ غفْلاً من اسم المؤلّف. وكان هذان الاثنان عضوين بارزين في الحركة الإصلاحية الدينية الجانسينية التي تركّزت حول دير بور رويال في فرنسا. وقد أسهم باسكال في أجزاء هامة من الكتاب.

(١) جوليو بريتي، Retorica e logica، تورين ١٩٩٨، ص ١٥٧ و١٦٣- ١٦٤.

وخارجهم بل أن تستجلب الدعم لنظامٍ معيّن من القيم. وفي القرن السابع عشر – الذي شهد أول تفتحّ كبير للعلم التجريبي، وشهد في الوقت ذاته انهيار كلّ "عضويّة" اجتماعية في القتال الذي دار حتى الموت بين العقائد والمصالح المختلفة– كان إدراك هذا التعارض حادًّا إلى أبعد الحدود. وبحسب منطق بور رويال، فإنّنا:

"لو تفحّصنا عن كثب ما يدفع الناس إلى التعلّق برأي ما دون سواه، لوجدنا أن ذلك لا يرجع إلى نفاذ الحقيقة وقوة الحجّة بل إلى ما يتصل بحبّ الذات والمصلحة، والهوى. ذلك هو الثقل الذي يرجّح الكفّة، ويفصل في معظم شكوكنا، وهو ما يهزّ أحكامنا هزًا عنيفًا ويرغمنا على التوقف عندها. نحن لا نحكم على الأشياء بما هي عليه بل بما نراها عليه: فالحقيقة والمنفعة هما شيء واحد بالنسبة إلينا"(١)(*)

لقد تناولنا إلى الآن ما للأعراف البلاغية من طابع اجتماعي. لكن هذا الحجاج يصحّ أيضًا على الأعراف الأدبية. فالبلاغة تُعنى بنشاطات كثيرة ومختلفة (مثل القانون، والسياسة، والأخلاق، والإعلان...) ومن الخطأ أن نقصرها على الأدب وحده، غير أنّ الخطاب الأدبيّ محتوًى تمامًا ضمن الميدان البلاغي. وكما يقول بريتي في مقطعٍ لا تشوبه شائبة:

---

(١) أنطوان أرنو وبيير نيكول، La logique ou l'art de penser، ١٦٦٢– ١٦٨٣، الجزء الثالث، الفصل ٢٠.

(*) بالفرنسية في النصّ الأصلي:
"Si l'on examine avec soin ce qui attache ordinairement les homes plûtot opinion qu'à une autre، on trouvera que ce n'est pas la pénétration de la vérité & la force des raisons; mais quelque lien d'amour proper، d'interêt، ou de passion. C'est le poids qui emporte la balance، & qui nous détermine dans la plupart de nos doutes; c'est ce qui donne le plus grand branle à nos jugements، & qui nous y arête le plus fortement. Nous jugeons des choses، non par ce qu'elles sont en elles-mêmes; mais par ce qu'elles sont à notre égard: & la vérité & l'utilité ne sont pour nous qu'une meme chose".

"الخطاب التثبيتي (epideictic)(*)، الذي كان الأقلّ قيمة في العصور القديمة (لأنّه على وجه الدقّة الأشدّ... "بلاغةً" بالمعنى التبخيسيّ) هو في هذه الأيام ذلك الخطاب الذي يحظى بأعظم الأهمية. بل يمكن القول إنّه في فلسفة الثقافة الحالية الخطاب الوحيد الذي يسترعي الاهتمام، وذلك تحديدًا لأنه لا يتّسم بغايات عملية ضيقة، بل بهدفٍ ثقافي، "Paedeutic". وقبل ذلك كلّه لأنّه يقدّم جنس الخطاب الأدبي نثرًا. وهو يتعلّق بقيم أخلاقية، وبقيم حضارةٍ ما بوجهٍ عام. ويهدف إلى تعزيز المواقف (المشاعر) واستنهاضها ليس فيما يتعلّق بقرار عارض (قانوني أو سياسي) وحسب، بل فيما يتعلق بالقيم العظيمة التي تصنع حضارةً. وبسببٍ من طابعه غير العملي على وجه الدقّة، فإنه من غير المحتمل أن ينحطّ من خطابِ إقناعٍ إلى خطاب دعاية. وما يشكّل موضوع البلاغة الجديدة هو قبل كلّ شيء بنى هذا النوع من الخطاب وقواعده"(١).

(*) يقول أرسطو في كتابه الخطابة:

"فمن الاضطرار إذا يكون الكلام الريطوري < الخطابي أو البلاغي > ثلاثة أجناس: مشوري، ومشاجري، وتثبيتي.

فأما المشير فمنه إذن ومنه منْع. فإن الذين يشيرون في الخواص والذين يشيرون في العوام معًا إنما يفعلون أبدًا واحدة من هاتين.

وأما التشاجر فمنه شكاية، ومنه اعتذار. فإن الذين يتشاجرون لا محالة إنما يفعلون واحدة من هاتين.

وأما المِري أو المثبت فمنه مدح، ومنه ذمّ". انظر: أرسطوطاليس، الخطابة: الترجمة العربية القديمة، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات- الكويت ودار القلم- بيروت، ١٩٧٩، ص ١٦- ١٧.

(١) بريتي، ص ١٥٠-١٥١. بشأن الجنس التثبيتي الذي يشكل سلفًا لـ "الأدب" انظر أيضًا كتاب هنريش لاوزبرغ، Elemente der literarischen Rhetorik، ميونيخ ١٩٤٩، الفقرات ١٤-١٦: "الخطاب القابل لإعادة الاستخدام هو خطبة تلقى في أوضاع نمطية (جليلة-احتفالية)... ولدى كلّ مجتمع يتمتع بقوة وشدّة معيّنتين ثلاثة ضروب من هذا الخِطاب، هي أدوات اجتماعية للحفاظ الواعي على نظام اجتماعي كامل ومتواصل... [وهي] خُطَب تكرَّس لكي تثير على نحو متكرّر أفعال وعي اجتماعي مهمة اجتماعيًا. وهذه النصوص تتوافق مع ما يقدّم نفسه، في مجتمعات ذات نظام حرّ، على أنّه "أدب" أو "شعر"". وبشأن الصلة المتعززة باطراد بين البلاغة والأدب، انظر أيضًا كتاب فاسيلي فلوريسكو، La retorica nel suo sviluppo storico، بولونا ١٩٧١.

ويبرز الطابع التقويمي والإقناعي للخطاب الأدبي بروزًا حادًا في ذلك النطاق من التقليد البلاغي الذي يألفه النقد الأدبي أشدّ الألفة، أعني "الأشكال البلاغية"، خاصةً الاستعارة، "ملكة الشعر". والأشكال البلاغية، بعيدًا عن كونها زخارف "جمالية" في الخطاب، أوأماكن تخفت فيها استراتيجية الإقناع أو تختفي، إنما تتبدّى على أنها آليات لا تُضاهى في الجمع بين التوصيف والتقويم، أو بين "أحكام الواقع" و"أحكام القيمة"، في كلٍّ واحد لا انقسام فيه". ولو اقتبسنا مرّة أخرى من كتاب منطق بور رويال:

"تدلّ التعابير المجازية، بالإضافة إلى دلالتها الأساسية، على حركة المتكلم وهواه، فتترك بصمتها على الفكرة الأخرى القائمة في العقل، في حين أنّ التعبير البسيط لا يدلّ سوى على الحقيقة."(١)(*)

"الهوى"، "الانفعالات"، "الشعور": تشير هذه الأشياء إلى ذلك الشيء غير اليقيني الذي يمكن للنقد الأدبي أن يتجاهله إلا أنّه لا يختفي بذلك من حقل عمل هذا النقد. وكما قال باسكال، فإنّ الشعور "يعمل في لمح البصر، وهو جاهز دومًا لأن يعمل". وقد ردّه باسكال إلى "عادةٍ"، أو إلى ذلك النوع الثقافي "العفوي" من ردّ الفعل ("نحن آلية فضلاً عن كوننا روحًا...") الذي يشير بوضوحٍ فجّ إلى مقدار العمق الذي يحدّد به السياق الاجتماعي التاريخي جهازنا الفيزيقي.

---

(١) أرنو ونيكول، الجزء الأول، الفصل ١٤. وانظر أيضًا ميشيل لوغيرن، Sémantique de la métaphore et de la métonymie، باريس ١٩٧٣، ص ٧٥: "الاستعارة... هي واحدة من أكثر السبل فعالية في نقل انفعال أو توصيله. وجميع الاستعارات تقريبًا تعبّر عن حكم قيمة لأن الصورة التي تنتجها وترتبط بها تثير ردّة فعل وجدانية... والوظيفة الأكثر شيوعًا للاستعارة هي أن تعبّر عن عاطفة تريد للمرء أن يشارك فيها: وهذا هو المكان الذي ينبغي أن يُلتَمس فيه دافعها الأهمّ".

(*) بالفرنسية في النصّ الأصلي:

"Les expressions figurées signifient، outré la chose principale، le movement & la passion de celui qui parle، & impriment ainsi l'autre idée dans l'esprit، au lieu que l'expression simple ne marquee que la vérité toute nue."

إذًا، تنكبُّ البلاغة على "الشعور" لأنها معنيّة على وجه التحديد بأن توقظ فينا وتضبط تلك الأجزاء التي تكاد أن تكون اجتماعية صرفًا. تلك الأجزاء الاجتماعيّة الأشدّ "آليةً"، كما ينبغي أن نقول إذ نتذكّر باسكال، ولكن شرط أن نتذكّر أيضًا نظرية الاستعارة التي قدّمها ماكس بلاك، حيث تبدو الاستعارة لهذا الأخير أمرًا يستحيل التفكير فيه خارج نظام كامل من الأمور الشائعة الأخلاقية والمعرفية التي تُستخدَم وتُقبَل دون أن تكون خاضعةً لأيّ سيطرةٍ أو تحكّم (والبلاغة، كما سبق لأرسطو أن قال، هي فنّ استخدام الأمور الشائعة استخدامًا حسنًا). يقول ماكس بلاك:

> **"خذوا القول: "الإنسان ذئب".... هذه الجملة الاستعارية لا يمكن أن تنقل معناها المقصود إلى قارئ لديه ما يكفي من الجهل بأمور الذئاب. فما تحتاجه ليس معرفة القارئ بالمعنى المعجمي المعياري لكلمة "ذئب" – أو قدرته على استخدام تلك الكلمة بمعانٍ حرفيّة – بل معرفته بما أدعوه نظام الأمور الشائعة المرافقة.... ومن وجهة نظر الخبير، يمكن أن يشتمل نظام الأمور الشائعة على أنصاف حقائق أو أخطاء صريحة (كأن نصنّف الحوت بين الأسماك، مثلاً)؛ لكن الشيء المهم لفعالية الاستعارة ليس أن تكون الأمور الشائعة صحيحة، بل أن تُثار بسهولة وحرية. (ولأنّ الحال كذلك، فإنّ استعارةً تفعل فعلها في مجتمع معين قد تبدو وقحةً منافية للآداب في مجتمع آخر)"[1].**

وفي ضوء ذلك، فإنّه كلما تحوّلت صيغة بلاغية إلى واحدٍ من الأمور الشائعة (أو بعبارة أخرى تدلّ على الشيء ذاته، كلما غدت هذه الصيغة البلاغية "ضمنيةً"، وغير ملحوظة بالنسبة لنا) زادت قدرتها على الإقناع:

---

(١) ماكس بلاك، نماذج واستعارات، إيثاكا ١٩٦٢، ص ٣٩-٤٠.

"يبدو لنا أنّ قيمة الاستعارات "الميتة" المستخدمة في سجال تبرز أولاً وقبل كلّ شيء بسبب ما تمتلكه من قوة إقناع عظيمة حين تُفَعَّل من جديد، بعونٍ من هذه التقنية أو تلك. وتنجم هذه القوة عن حقيقة أنّ تلك الاستعارات تستمدّ مفاعيلها من مادة مماثلة يمكن تقبّلها بسهولة لا لأنها معروفة وحسب، بل لأنها مُدْمَجة، من خلال اللغة، بالتقليد أو التراث الثقافي"(١).

"فمن يستخدم شكلاً من أشكال النظام البلاغي لا حاجة به لأن يفكّر، أو لأن يدرك على نحوٍ واعٍ في تلك اللحظة، أنه يستخدم ذلك الشكل، شأنه في ذلك شأن من يقود سيارة دون أن يكون به حاجة لأن يفكّر، أو لأن يدرك على نحوٍ واعٍ في تلك اللحظة، عدد أسطوانات المحرّك أو كيفية عمله... معرفة المستمع بالأشكال البلاغية يمكن في الواقع أن تعرّض للخطر الأثر الذي يأمل المتكلّم في إحداثه عن طريق تلك الأشكال، ذلك أنّ الأثر يكون خاضعًا آنئذٍ لسيطرةِ المستمع"(٢).

هكذا تكون الأشكال البلاغية، والتراكيب الأكبر التي تشكّل سرديات طويلة، منسجمةً مع افتراضات مسبّقة خفيّة وعميقة الغور موجودة في كلِّ رؤيةٍ للعالم. وهذا هو السبب في أنّ المرء لا بدّ أن يلتفت إليها كلما أراد أن يبرز تجربةً تتميّز بالتعقيد (ليس بوسع المرء أن يتحدث عن الزمن، مثلاً، إلا من خلال الاستعارات) أو أن يعبّر عن حُكْمٍ له أهميته الخاصة (تكاد اللغة الانفعالية برمّتها – من "honey"

(١) تشايم بيريلمان ولوسي أولبريشت– تيتيكا، La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation ، باريس ١٩٥٨، ص ٥٤٣.

(٢) لاوزبرغ، الفقرة ٢.

إلى "scum"* وأبعد منها- أن تكون سلسلة طويلة من الاستعارات). وقد قلتُ للتوّ إنّ الأشكال البلاغية "منسجمة" مع أعمق الافتراضات المسبقة الموجودة في كلّ رؤية للعالم (weltanschauung). وتدعونا الأمثلة التي أوردتها للتوّ إلى المضيّ أبعد، كي نشير إلى أنّها الشكل الأوسع انتشارًا، بل الوحيد في حالات معينة، الذي تواصل فيه تلك الافتراضات المسبقة تجلّيها. أمّا فعاليتها الدائمة وغير الملحوظة فتشير إلى ذلك الحقل البحثي الواسع الذي يدرس الثقافة غير الواعية، أو المعرفة الضمنية، في كلّ حضارة. ولقد بات عسيرًا بالفعل أن نتصوّر تاريخًا اجتماعيًا وافيًا من "القبول" ما لم يكن مستوعبًا لتقنيات الإقناع. وبالمقابل، فإنّه ينبغي أن يكون لدى النقد الأدبي- بوصفه سوسيولوجيا الأشكال البلاغية- كلّ ما يلزم للإفادة من التّماس مع تاريخ العقليات الذي رسمت مدرسة الحوليات خطوطه العريضة:

> **"العطالة، تلك القوة التاريخية الأساسية، ... هي واقعة من وقائع العقل أكثر منها واقعة من وقائع المادة، ذلك أنّ هذه الأخيرة غالبًا ما تكون أسرع من الأول إلى الفعل. فالبشر يفيدون من الآلات التي يخترعونها على الرغم من احتفاظهم بعقلية المراحل التقنية السابقة. ونجد لدى سائقي السيارات مفردات خيَّال، كما كان لدى عمال المصانع في القرن التاسع عشر عقلية آبائهم وأجدادهم الفلاحين. فالعقلية هي ما يتغيّر ببطء شديد. وتاريخ العقليات هو تاريخ البطء في التاريخ"(١).**

(*) المعنى الحرفيّ لكلمة honey هو العسل، لكنها تستخدم استعاريًا لمخاطبة المرء من يحبّ. والمعنى الحرفيّ لكلمة scum هو الزبد أو الطفاوة، لكنها تستخدم استعاريًا في الإشارة إلى الحثالة والسوقة.

(١) جاك لوغوف، "Les mentalités: une histoire ambigué"، في كتاب جاك لوغوف وبيير نورا، محرّرين، Fair de l'histoir، باريس ١٩٧٤.

غير أنّه من الخطأ القول إنّ الأدب مقتصر على "إحياء" تلك الأشكال البلاغية – الإيديولوجية المترسّبة مسبقًا في التراث. فالأدب يخترقه ابتكار متواصل، وصادم في بعض الأحيان: حيث تشكّل المجازات "الجريئة"، والأعمال التي تُرْفَض عند ظهورها بوصفها "مستغلقة" أو "سخيفة" أوضح الأدلّة على هذا الجانب الآخر من المسألة. لكن ذلك لا "يُثْبِت"– كما يُعْتَقَد غالبًا، ولأسباب متنوّعة كثيرة، أن الأدب "الفعلي" مناهض للأعراف بطبيعته، وأنّ تأويله لا بدّ أن يدفعنا إذًا "أبعد" من التحليل البلاغي.

دعونا نبدأ بالنقطة الثانية. فالنظرية البلاغية ليست بالعاجزة بأيّ حال من الأحوال عن تفسير الطابع التطوري الذي يتّسم به التاريخ الأدبي أو حتى ما فيه من ضروب الافتراق والقطع. وما يرمي إليه تحليل هارالد فينريتش للاستعارة بمصطلحاتٍ نصّية–لغوية هو تحديدًا تفسير وظيفة الابتكار والتجديد الثقافيين التي يمكن لهذه الاستعارة أن تمارسها عند الضرورة. فحين يلحظ فينريتش أن الاستعارة هي "مُسْنَدٌ متناقض"، يُظْهِر أنّ العلاقة بين "الموضوع" و"التعليق"، أو بين المُسْنَد إليه والمُسْنَد، إنّما تُقام من خلال تركيبٍ ليس، في الأصل، "مسالمًا" قطّ بل ينطوي دومًا على انتقال "خطر" بين الطرفين[1]. ذلك أنّ المُسْنَد الذي تقترحه الاستعارة– بما تجريه من تشابك بين التوصيف والتقويم – يمكن أن يُقابَل أيضًا بالردّ والاعتراض. حيث يمكن للسياق الخامل، الذي يمارس تحديدًا مقابلاً، أن يبدي تصلّبًا بالغًا مما يُظْهِر المُسْنَد مستغلقًا يتعذّر فهمه. والتاريخ الأدبي حافلٌ بالتجارب البلاغية التي تبدو مطرودةً أبدًا إلى سجن العبث والسخف. غير أنّه حافلٌ أيضًا – وهذا هو المهمّ – بتجارب بدت عبثية وسخيفة في حينها لكنها تبدو الآن ليس مقبولة وحسب بل لازبة لا غنى عنها عمليًا، تجارب غدت راسخة ومن "الأمور

---

(١) انظر قبل كل شيء المقالتين "Semantik der Kühnen Metapher"، في Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte، العدد ٣، ١٩٦٣، و "Semantik der Metapher"، في Folia Linguistica، العدد ١، ١٩٦٧.

الشائعة". "إبداع ما هو مبتذل" (Créer un poncif): أليس هذا مثل بودلير الأعلى؟ ولذلك، فإنّ التحليل النقدي، حين يواجه نصًّا يخترق أعراف زمنه، لا يسعه أن يظلّ قانعًا بنصف الحقيقة الذي يخبرنا كيف فعل ذلك. لا يسعه أن يكتفي كما يفعل عادةً، بالنظر إلى الماضي، إلى العرف الذي زُحْزِحَ أو رؤية العالم التي فُكِّكَت. ذلك أنّ مستقبل النصّ- أي الأعراف ورؤى العالم التي سيساعد في تشكيلها وتوطيدها- هو أيضًا جزء من تاريخه ومن مساهمته في التاريخ. ومثل هذا الاعتبار هو من مسلّمات ضروب أخرى من الدراسات التاريخية. وحده النقد الأدبي- الواقع فريسة خرافاته الخاصة، كما سنرى بعد قليل- من يدّعي الاستثناء، دون أن يكون ثمة سبب وجيه لذلك، ليس من وجهة نظر التأريخ وحسبُ، بل في ضوء النظرية البلاغية ذاتها أيضًا. ذلك أنّ البلاغة - ولنتذكّر كلمات كينيث بورك- هي شقيقة الانقسام والنزاع. ومجرّد وجودها يشهد على مجتمع منقسم، وفي حالة صراع. وهي كيانٌ لا يني يتحوّل، كيان تاريخي في جوهره. و"الجرأة" البلاغية تدلّ على إرادة تبغي قَلْب علاقات القوة في النظام الرمزي. و"الأمور الشائعة" والعطالة الدلالية، بدورهما، هما النتيجة المحتملة لتلك الجرأة بقَدْرٍ لا يقلّ عن كونهما نتيجةً لما يقابل الجرأة ويعاكسها. وهذه هي فحوى ذلك المقطع الذي لا يُنسى الذي كتبه إرْوين بانوفسكي:

> **"ليس الفنّ تعبيرًا ذاتيًا عن الشعور أو انشغالاً وجوديًا بأفراد معينين، كما يحسب أولئك الذين يُفْرِطون في إبراز معارضتهم لنظرية المحاكاة، بل صراع موضوعي مُحَقِّق، يستهدف نتائج ذات مغزى، بين قوةٍ مانحةٍ للشكل ومادة ينبغي التغلّب عليها"(١).**

---

(١) "Der Begriff des Kunstowllens"، في Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft، XIV (١٩٢٠)، ٤، ص ٣٣٩. التشديد لي.

حتى النبرة في هذه الجملة تبيّن أنّ ما من خطأ، بالنسبة لبانوفسكي، في النظر إلى تاريخ الفنّ بوصفه إفصاحًا عن تاريخ الصراعات الاجتماعية والعنف الاجتماعي: بوصفه تاريخًا للصراعات في عالم الأشكال الجمالية[1]. وبذلك تكفّ المسألة عن كونها معارضةً بين "قبول" بلاغي (أو إيديولوجي) و"خروج" جماليّ، وتغدو مسألة إدراك بأنّ هنالك لحظات مختلفة في تطور كلّ نظام قائم على القبول، وأنّ هنالك، قبل كلّ شيء، سبلاً مختلفة لتعزيز هذا النظام. وما أحاول أن أبيّنه في الدراسات التي تتناول كلاً من جويس وإليوت وبلزاك – وكذلك في القسم الرابع من هذا المدخل – هو أنّه في سياق اجتماعيّ معيّن يمكن حتى للأشكال الجمالية "المفتوحة"، أو "غير العضوية"، أو "الغامضة" أن تؤدّي تلك الوظيفة التي تؤديها أداة للقبول.

ولذلك، فإنّ معرفة السياق الاجتماعي – التاريخي لعملٍ أو جنسٍ أدبيٍّ ليست "فضلة" ينبغي أن ألا تُتْرَك لها سوى هوامش التحليل البلاغي، بل هي معرفة تشكّل بوجه عام، وسواء أدرك المرء ذلك أم لم يدركه، نقطة انطلاق التأويل ذاته، موفّرةً له تلك الفرضيات الأولية التي يصعب من دونها فهم الآليات البلاغية، أو الفرضيات التي لن تفضي لنا تلك الآليات البلاغية من دونها سوى بالقليل. وهكذا، حين كان كلّ عمل يعيدنا، منذ حوالي عشر سنوات مضت، إلى التقابل بين الطبيعة والثقافة، سرعان ما كان هذا الإجراء يبدو هزيلاً وغير مقنع، ليس بسبب افتقاره إلى التحديد التاريخي وحسب، بل لأن ذلك الافتقار إلى التحديد (الذي شجّع عليه كثيرًا ليفي شتراوس نفسه) لم يكن يتيح بوجهٍ عام سوى تحليلٍ أوليّ في أحسن الأحوال، بل خاطئ أيضًا.

---

(١) ما يتكلم عليه بانوفسكي هنا هو في الحقيقة "صراع... بين قوة مانحة للشكل ومادة ينبغي التغلب عليها"، وهذه صيغة لا يبدو أنها تُلمِع إلى تعارض بين أشكال مختلفة بل إلى الديالكتيك العادي بين الشكل والمضمون. غير أنه يوضح في مكان آخر أن التقابل بين الشكل والمضمون ليس له أي أهمية تاريخية مهما تكن: "إنّ زوج المفاهيم "الشكل–المضمون" لا يشير البتة، كما يفعل الزوجان الآخران ["موضوعي– ذاتي" و "واقعي–مثالي"]، إلى تضاد بين مبدأين في التصوير أو التشكيل يمكن أن يحدد اختلافًا أسلوبيًا بين ظواهر متنوعة، بل يشير إلى حدود مجالين مميزين [منطقيًا] ضمن الظاهرة الفنية الواحدة ذاتها" ("Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kusttheorie"، في Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft، XVIII، ١٩٢٥، الهامش ١٩).

غير أنّه على الرغم من صقل التحليل البلاغي نطاقَ العلوم الاجتماعية وتوسيعه إيّاه، وعلى الرغم من قيام هذه العلوم بدورها بتزويد التحليل البلاغي بالإطار التاريخي الذي يغدو خارجه وجود الأعراف البلاغية ذاته بلا معنى، لا ينبغي أن نحسب أنَّ الصلة بين هذين الجهازين المفهوميين، ومجموعة الظواهر التي يشيران إليها، هي تلك العلاقة الخطية التي يمكن التنبؤ بها. فالتشاكل الحقيقي لا يحدث قطّ، ومن هذا التباين القاطع تنبع مجموعة المشكلات التي تميّز التاريخ الأدبي.

٢- التأريخ الأدبي - وأبعد منه:

النصوص الأدبية نتاجات تاريخية مُنَظَّمة تبعًا لمعايير بلاغية. وتتمثّل المشكلة الأساسية لدى نقد أدبيٍّ يهدف لأن يكون فرعًا معرفيًا تاريخيًا من جميع النواحي في أن ينصف كِلا هذين الوجهين اللذين يتّسم بهما موضوعه: أي أن يفعّل منظومةً من المفاهيم التأريخية والبلاغية على حدٍّ سواء. وهذا ما يمكّن المرء من إنجاز عملية مضاعفة: أن يقطع إلى أجزاء ذلك المُتَّصِل التعاقبي المؤلَّف من مجموعة النصوص الأدبية برمّتها (وهذه هي المهمة التاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة)، ولكن شرط أن يكون ذلك القطع تبعًا لمعايير شكلية تتّفق وذلك المُتَّصِل دون سواه (وهذه هي المهمة البلاغية بالمعنى الدقيق للكلمة).

ومثل هذا الجهاز النظري قائم أصلاً إلى حدٍّ كبير. وهو يتركّز على مفهوم "الجنس الأدبي". ولست أحسب من قبيل المصادفة أننا نجد أفضل نتائج النقد التار' ي-السوسيولوجي، في القرن العشرين، في تلك الأعمال التي هدفت إلى تحديد القوانين الداخلية لجنس بعينه ومداه التاريخي: من الرواية عند جورج لوكاش إلى الدراما الباروكية عند فالتر بنيامين، ومن التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية عند لوسيان غولدمان إلى نظام التأليف الموسيقي الإثنا عشري (في حقل قريب) عند تيودور أدورنو. غير أنه ما من شكّ في أنّ مفهوم الجنس الأدبي لم يكتسب بعد ذلك البروز الذي يستحقّه ولم يتمكن من أن يفضي بنا إلى بناء التاريخ الأدبي بناءً مختلفًا تمامًا عن الذي نألفه. وأودّ هنا أن أرسم الخطوط العريضة للآفاق التي كان يمكن أن يفتحها الاستخدام المنهجي لهذا المفهوم. غير أني سأشير أولاً إلى السبب الذي دفع النقد لأن يبدي في وجه مثل هذه التطورات تلك المقاومة الواسعة.

لنأخذ مثال لوكاش الشاب. ففي المرحلة التي كان يعمل خلالها على كتابه الدراما الحديثة، توصّل لوكاش، بتأثير من سوسيولوجيا الأشكال عند زيمل، إلى صياغة المشكلة التي نتناولها بمصطلحاتٍ لا تزال سارية وصحيحة إلى اليوم. فقد كتب في تقديم العام 1911 لكتابه:

"المشكلة الأساسية في هذا الكتاب هي إذًا: هل ثمة دراما حديثة، وما هو أسلوبها؟ لكن هذا السؤال، شأنه شأن جميع الأسئلة الأسلوبية، هو في المقام الأول سؤال سوسيولوجي.... وتتمثل أفدح أخطاء التحليل السوسيولوجي فيما يتعلق بالفنّ في أنه لا يلتمس في الإبداعات الفنية ولا يتفحّص سوى المضامين، راسمًا خطًّا مباشرًا بينها وبين علاقاتٍ اقتصادية معينة. غير أنّ الاجتماعيّ حقًّا في الأدب هو الشكل.... الشكل واقع اجتماعي، ويسهم في حياة الروح ذلك الإسهام الحيوي. ولذلك فهو لا يشكّل عاملاً يفعل فعله في الحياة ويقولب التجارب وحسب، بل يشكّل أيضًا عاملاً تقولبه الحياة بدوره"[(١)].

وثمّة مفاهيم مماثلة نجدها في المسوّدة الأولى والأطول من هذا التقديم، محاضرة العام 1910 التي حملت عنوان "ملاحظات حول نظرية التاريخ الأدبي":

"ينجم تركيب التاريخ الأدبي عن الجمع بين السوسيولوجيا وعلم الجمال في وحدة عضوية جديدة..... الشكلُ سوسيولوجيّ ليس بوصفه عنصرًا وسيطًا وحسب، أو مبدأً يصل بين المؤلِّف والمتلقي، جاعلاً من الأدب واقعةً اجتماعية، بل هو سوسيولوجي أيضًا في علاقته بالمادة التي ستُفْرَغ في شكل.....الشكل في عملٍ

(١) جورج لوكاش، Il dramma moderno (نُشر بالهنغارية في الأصل عام ١٩١١) ميلانو ١٩٦٧، ص ٨، ٩، ١١.

ما هو ما ينظّم في كلّ مغلقٍ الحياةَ التي تُعطى له كمادة أو موضوع، وهو ما يحدّد أزمنتها، وإيقاعاتها وتقلّباتها، وكثافاتها وسيولاتها، وضروب خشونتها ورقّتها؛ وهو الذي يُبْرِزُ تلك الأحاسيس التي تُتَلَقّى على أنّها هامة ويبعد الأشياء الأقلّ أهمية، وهو الذي يحدد للأشياء مواقعها في المقدمة أو المؤخّرة، ويرتّبها في نظام.... كلّ شكل هو تقويم للحياة، وحكم عليها، وهو يستمد هذه القوة والمقدرة من حقيقة أنّ الشكل في أسسه الأعمق هو على الدوام ضَرْب من الإيديولوجيا.... رؤية العالم هي الافتراض الشكلي الذي يفترضه كلّ شكل"(١).

خَطُّ البحث هذا بالغ الوضوح، وأثرى بكثير مما يمكن أن نأمل لمقبوسين أن يشيرا إليه. ويكاد المرء يتساءل ما الشكل الذي كان يمكن للنقد السوسيولوجي أن يتّخذه لو أن لوكاش واصل مشروعه. غير أنّ الأمور سارت على نحوٍ مختلف، بالطبع. ففي العام 1910، وبتزامنٍ محيّر مع آرائه التي أوردتها للتوّ، كان لوكاش يُحكِمُ مفهومًا للشكل الجمالي معاكسًا تمامًا، مفهومًا "تراجيديًا"، قائمًا على انهيار كلّ صلة بين الشكل والحياة، بين الأشكال والتاريخ:

"[هنا] ينشأ سؤال أساسي بالنسبة لعلم الجمال: أليس ما اعتدنا على تسميته بالشكل، وأعطيناه الأولوية وقدّمناه على معاني الحياة وما شكّلته، نوعًا من تحجّر الوجود؟... كلّ عمل مكتمل، بسببٍ من اكتماله على وجه التحديد، يضع ذاته خارج جميع المجتمعات ولا يَحتَمِل أن يكون مُقْحَمًا في سلسلةٍ ما من الأسباب التي تحدّده من الخارج. فجوهر الإبداع الفني، جوهر التشكيل، ليس

---

(١) جورج لوكاش، Osservazioni sulla teoria della storia Letteraria (نُشر في الأصل بالهنغارية عام ١٩١٠) في Sulla povertà di spirito. Scritti 1907 -1918، بولونا ١٩٨١، ص ٥٩، ٦٩-٧١.

سوى مبدأ عازل: قَطْعُ كل رابطة تربطه بالحياة المعيشة، الملموسة، المتحركة كيما يهب ذاته حياةً جديدة، منغلقة على ذاتها، وغير مرتبطة بأيّ شيء ولا يمكن مقارنتها بأيّ شيء. ففي كلِّ إبداع فنّي ثمة نوع من الـ Inselhaftigkeit، كما يدعوه زيمل، لا يسمح له بأن يطيق كونه جزءًا من أي تطور متواصل"[١].

ومن المعروف أن لوكاش قد عمد، بين كتابه الروح والأشكال وكتابه نظرية الرواية، إلى تجذير هذه الطبعة الثانية من مفهومه عن الشكل. وفي حوار مشهور في ترسترام شاندي[*] نجد أنَّ المتكلّم الذي يمجّد النظام الشكلي يرعب الفتاة التي يحبّها ويدفعها إلى أحضان غريمه. وبالمثل، فإنَّ التاريخية التي تشكّل جوهر الرواية في كتاب لوكاش نظرية الرواية تعني أنَّ الإنجاز الشكلي لروايةٍ ما هو "إشكاليّ" على الدوام ولا يمكن أن يكون غير ذلك: "توق" إلى الشكل أكثر منه تحقيقًا له. فبين الحياة والشكل، بين التاريخ والأشكال، يحفر لوكاش الشاب خندقًا لا ينفي يتعمّق. فالحياة "حركة"، والشكل "انغلاق". والحياة "عيانية" و"تعدد"، والشكل "تجريد" و"تبسيط". الشكل، في استعارةٍ تلخّص الأمر، متحجِّر ومُحَجِّر: أما الحياة فسائلة، ومطواعة، و"حيّة".

بيد أن العلوم الاجتماعية في القرن العشرين محت صورة الحياة هذه نهائيًا. فحين ينظر المرء بعينـي الألسنية، وتاريخ الآماد الطويلة longue durée، والأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي، حتى الحياة تبدو "متحجّرة". وما هو غير مقبول في ثنائية لوكاش ليس توصيف الشكل بأنّه الخصائص المنسوبة إلى وجودٍ تاريخي. وإذا ما كان لمفهوم الشكل، في أعمال لوكاش بين 1910 و 1920، تداعياته الميتافيزيقية المتزايدة، فذلك، ويا للمفارقة، ليس لأسباب داخلية تتعلق بمفهوم الشكل ذاته بل بسبب الصورة التي طبعتها خلفية لوكاش الفلسفية على المفهوم المقابل.

---

(١) المصدر السابق، ص٨٧، ٩٠.

(*) رواية ترسترام شاندي للكاتب الإنجليزي لورنس ستيرن (١٧١٣-١٧٦٨).

فالشكل يتخثّر متحولاً إلى قَبْليّةٍ قاسيةٍ – متطرفة، وتراجيدية، ومعاكسة للحياة- لأنّ لوكاش يريد أن يبقي "الحياة" في حالةٍ من عدم التحديد "سائلة" و"مفتوحة". وما يبتغي لوكاش أن يتفاداه هو مفهوم أساسيّ في تحليل الثقافة: مفهوم العرف(١). وهو مفهوم حاسم لأنه يشير إلى الحين الذي يتّخذ فيه شكلٌ ما جذرًا اجتماعيًا محدّدًا، ويدخل الحياة اليومية، ويعصّبها وينظّمها بطرائق منتظمة وخفية على نحوٍ متزايد، وأكثر فاعلية تاليًا. غير أنَّه في الوقتِ ذاته مفهوم يفرض نوعًا قاسيًا من انقشاع الوهم، لأنه يجرّد الوجود التاريخي من انفتاحه على التغيير، ويجرّد الشكل الجمالي من نقائه الأصلي.

واعتقادي أنّ النقد الأدبي قد مكث طويلاً ضمن حدود معضلة لوكاش: حماية دفء الحياة ونقاء الشكل. وهذا هو السبب في أنّ التاريخ والبلاغة باتا موضوعين منفصلين تمامًا. وهذا هو السبب في أن مفهوم الجنس الأدبي بقي حبيس نوع من السجن النظري: فكان معروفًا ومقبولاً، لكنه لم يستخدم إلا قليلاً ودون رغبة. فالكلام على الأجناس الأدبية يعني دون شك التأكيد على إسهام الأدب في "تحجّر الوجود" كما في "إبلاء الشكل". وهو يعني قلب مهام التأريخ الأدبي وصورة الأدب ذاته، واحتواء ذلك كلّه ضمن فكرة القبول، والاستقرار، والتكرار، وحتى الذوق الرديء. ويعني، بعبارة أخرى، تحويل الفردوس الأخير- فردوس "الجمال" – إلى مؤسسة اجتماعية شأن غيرها من المؤسسات.

يمكن لنا الآن أن نعود إلى الدور الذي يلعبه مفهوم الجنس في تقطيع مُتّصِل التاريخ الأدبي وإعادة تنظيمه. وثمة شيء يستوقفنا مباشرةً. فتاريخٌ للأدب مبنيّ حول هذا المفهوم لا بدّ أن يكون "أبطأ" وأشدّ "تقطعًا" من التاريخ الذي نألفه. أبطأ، لأن فكرة الجنس الأدبي ذاتها تتطلب إلحاحًا على ما تشترك به مجموعة من

---

(١) ليس مصادفة أن شكوك لوكاش الأولى بشأن متانة الصلة بين الشكل الجمالي والوجود الاجتماعي تنشأ، منذ الملاحظات، في سياق مناقشة تتناول "بِلى" الأسلوب. فهذه الظاهرة تشير إلى "طبيعة الجمهور المحافظة في الأساس" وإلى "إفقار" الطاقات الشكلية، ولوكاش يعتزم إزالتها من تحليله لهذين السببين على وجه الدقة.

الأعمال. فهي تفترض أنّ الإنتاج الأدبي يحدث عبر خضوعٍ لمنظومة سائدة من القوانين وأن مهمة النقد هي على وجه التحديد أن يظهر مدى القوة القاهرة والمنظِّمة التي تتمتع بها هذه القوانين. كما تُدْخِلُ فكرة الجنس إلى التاريخ الأدبي ذلك البعد الذي دعته مدرسة الحوليات بـ الأمد الطويل (longue durée)، وتدعم الفرضية التي مفادها أنّ "الفنّ بلا شك يلائم التعبير عن حالات الحضارة أكثر مما يلائم التعبير عن لحظات التمزق العنيف"[١].

وهذا تغيّرٌ في المنظور من الصعب، بل من العبث، التنبؤ بعواقبه. غير أنّ هنالك شيئًا واحدًا مؤكدًا: هو أنه لا بدّ أن يدفع المرء إلى إعادة تفحّص مكانة النقد الأدبي التأريخية من أسسها فصاعدًا. ولما كان التاريخ الأدبي متهاويًا وعتيقًا على هذا الصعيد، فإنه لم يكفّ قطّ عن كونه تاريخًا حَدَثيًّا (histoire évenementielle)، حيث "الأحداث" هي الأعمال العظيمة أو الأفراد العظماء. حتى الجدالات التاريخية العظيمة تحولت، في نهاية المطاف، إلى التركيز الذي يكاد أن يكون حصريًا على إعادة تأويل عددٍ بالغ الضآلة من الأعمال والكتّاب. وقد حكم هذا الإجراء على مفهوم الجنس بأن يكون وظيفةً تابعة وهامشية، الأمر الذي تشير إليه بأشدّ ما يكون الوضوح ثنائية العرف – نزع الألفة الشكلانية؛ حيث يبدو الجنس مجرّد خلفية، ومستوى ظليل لا نفع فيه سوى إبراز اختلاف الرائعة مزيدًا من الإبراز. فكما يخرق "الحدث" قوانين الاستمرار ويزري بها، كذلك تعمل الرائعة على تبيان "الانتصار" على المعيار، وتبيان أنّ ما هو عظيم حقًّا لا يمكن اختزاله أو الحطّ من شأنه.

والمشكلات هنا كثيرة ومتشابكة. ولكن دعونا نكتفي بما هو أساسي، فنطرح سؤالين على الأقل. أولهما، إلى أيّ مدى أثبت البحث التجريبي ذلك التضاد بين المعيار والرائعة الذي لا يزال التأريخ الأدبي يرتكز إليه؟ بأي معنى "ينتهك" شكسبير أعراف التراجيديا الإليزابيثية؟ لماذا لا نقول العكس: أنّه كان الكاتب الوحيد القادر على تحقيق هذه الأعراف كاملةً، مقيمًا "النموذج الأمثل" لجنسٍ كامل؟ هل تعمل رواية غوته سنوات تدريب فيلهلم مايستر على "نزع ألفة" أعراف الرواية

---

(١) جان ستاروبنسكي، 1789 : Les emblèmes de la raison، باريس ١٩٧٣، ص٥.

التكوينية (Bildungsroman)؟ أليس العكس هو الصحيح: وهو أنّ غوته اكتشف هذه الأعراف مع روايتهِ هذه وجعلها قابلةً لإعادة الإنتاج؟ الأمثلة كثيرة ومتعددة. وهذه هي من جديد، وفي الجوهر، تلك المشكلة التي عُنينا بها في مناقشتنا العلاقة بين "الأمر الشائع" و"الجرأة" في البلاغة. وما هو موضوع بحثٍ مرّة أخرى هو الوجهة التي تتّخذها تحديقة المؤرّخ: ما إذا كان عليه أن يكتفي بالنظر إلى ما هو وراء الرائعة، التي تؤكّد من جانبٍ واحد على خرق النسيج التاريخي وقَطْعِه، أم أنّ عليه، عبر إظهار النتائج التي تترتّب على كلّ عملٍ عظيم، أن يبرز وظيفة هذا العمل كإجراء أصيل من إجراءات "الاستقرار" التاريخي.

من الواضح كما يبدو لي أنّ الوجهة الأولى لا تزال الأكثر شيوعًا؛ وليس من الصعب أن نكتشف السبب وراء ذلك. فالنقد لم يتحرر تمامًا من مهمّته القديمة: المتمثّلة في أن يكون ضَرْبًا من المُرافق المثقّف لعملية القراءة؛ القراءة التي نقوم بها هنا والآن. وبما أن أعمالاً معينة تَظلّ تُقْرَأ، فإنّ الرغبة تنشأ عفويًا في إظهار أنها "معاصرة"، وتاليًا في الإلحاح على ما يتيح لها أن تتخلع خارج أرض الماضي الصلبة وتقع في حجرنا. وهذا ما ينمّ على علاقةٍ مع نصوص تضرب بجذورها البعيدة في التأويل المجازي الإغريقي، وقبل كلّ شيء في التأويل المجازي المسيحي(١). وهو تأويل يقوم على إيمانٍ، مهما يكن ابتذاله هذه الأيام، بأنَّ هنالك رسائل في الماضي لا تعنينا وحسب بل هي بمعنىً ما مكتوبة لنا ولنا وحدنا، ولا يتكشّف معناها تمامًا إلا في ضوء تأويلنا. وهذه خرافة طيّبة بالفعل ومفيدة "للحياة" إلى أبعد حدّ: غير أنّ هذا السبب على وجه التحديد هو ما يجعلها تهمّ دارس العقلية المعاصرة، وليس المؤرّخ. فهذا الأخير – ما لم يكن راغبًا في أن يتحوّل إلى تلك الشخصية الأسطورية التي تكمن رغبتها الوحيدة في تأمل انعكاس صورتها– ينبغي أن يركّز على ضروب التباين والقَطْع: على ما كان قد ضاع وغدا غير مألوف على نحوٍ مُبْرَم، فلا يمكن لنا أن "تعيد ألفته" إلا بممارسة العنف إزاءه بحيث نشوّه القوام المادي الموضوعي لكلّ عمل تتمثّل مهمة المعرفة العلمية في أن تعيد بناءه و"تنقذه".

---

(١) انظر في هذا الشأن الفصل الأول الرائع من كتاب بيتر زوندي، Einführing in die literarische Hermeneutik، فرانكفورت ١٩٧٥.

تصل بنا المركزية غير الملائمة والمشوّهة التي اكتسبتها "الذائقة" المعاصرة على حساب النقد التاريخي إلى السؤال الثاني. ففي نهاية القرن التاسع عشر كُتِبَت مئات قصص الأشباح، إلا أنّ رواية هنري جيمس دورة اللولب هي شيء آخر. هذا متَّفق عليه؛ أو الأحرى أنّها شيء آخر "بالنسبة لنا"، نحن الأقلية الصغيرة التي تعمل في كلّ حالة بوصفها مستودعًا للذائقة السائدة. ولكن هل تقتصر مهمة مؤرّخ الثقافة دومًا وحصريًا على التساؤل عمّا مكّن نخبةً، في الماضي أو الحاضر، من "الانفصال" عن عامة الجمهور؟ أليست مهمته بالأحرى أن يُعْنى بأعراف الجمهور، والتوافقات الإيديولوجية التي يتميّز بها كلّ عصر من العصور؟ غير أنّ اعتراضًا قد يُطْرح بأنّ الإنتاج المتوسط من جنس معيّن لم يَعُد يُقرأ الآن وبات مضجرًا ومملاً. وأنا لا أشكّ في ذلك. لكن هذا "البعد عن المعاصرة" الذي لا يُحْتَمَل هو على وجه التحديد ما ينبغي للمؤرّخ أن يبحثه. (ويمكن أن نشير عَرَضًا إلى أنّه إذا ما سلك الجميع كما يسلك نقّاد الأدب الذين لا يدرسون إلا ما "يروق" لهم، فإنّ الأطباء قد يقصرون أنفسهم على دراسة الأجسام السليمة وحدها ويقتصر الاقتصاديون على مستوى معيشة الميسورين). ومن ثمّ، هل نحن على ثقة بأننا نعرف تلك القصص "الأخرى"، "العرفيّة" أو"التقليدية"، من قصص الأشباح؟ هل دُرِسَت هذه الأعراف حقًّا، ألم نقتصر بالأحرى على إثارة أمرها بتسرّع وعجلة بقصدٍ واحدٍ هو إضفاء مزيدٍ من البريق والرونق على "مُحَطِّمِهَا"؟ وإذا ما أراد المرء أن يحتفظ بثنائية العرف – الابتكار ويعطي الحدّ الثاني فيها وزنه التاريخي والشكلي الذي يستحقّه، فإنّ من المهمّ إلى أبعد الحدود أن يدرك أنّ الحدّ الأول في هذا الزوج لم يَغْدُ بالنسبة للنقد الأدبي إلى الآن "موضوعَ معرفةٍ" بالمعنى الحقيقي للعبارة. ففكرة "الأدب العادي" – لكي نعيد سبك تعبير آخر من تعبيرات الحوليات – لا مكان لها في النقد. والنتيجة هي أنّ معرفتنا، الآن، بالتاريخ الأدبي شديدة الشبه بخرائط أفريقيا قبل قرن ونصف القرن: حيث المناطق الساحلية معروفة ومألوفة أما باقي القارة بأكمله فعبارة عن مجاهل لا علم لتلك الخرائط بها. وإذ تبهرنا مصبّات الأنهار الأسطورية العظيمة، فإننا حين يتعلّق الأمر بتحديد المنبع نظلّ نثق على الغالب بفرضيات غريبة أو حتى بأساطير.

وإذ يُواجَه المرء بقارةٍ مجهولة، فمن الطبيعي ألا يعلم مسبقًا إنْ كانت جديرة بالاستكشاف. وما يسعني قوله يقتصر على أنني في كلّ مـرّة دَرَسْـتُ الأجنـاس "الدنيا"، و"الأدب الجماهيري" (على الرغم من قيامي بذلك على نحوٍ لم أعد أجـده مُرضيًا: حيث كنت أبحث عن قوانين اشتغالها في عمل واحد أحسبه مثالاً ونموذجًا - دراكولا، أولاد شارع بول، سلسلة شارلوك هولمز- وليس في مجموعـة مـن النتاجات "الوسط" أوسع وأكثر دلالة) كنت أنتهي دومًا إلى إيجاد معـانٍ لـم تكـن "متوقّعة" أو"عادية" بأي حالٍ من الأحوال. وغالبًا ما كانت، في حقيقة الأمر، مختلفة عمّا يفترضه المرء للوهلة الأولى أو حتى مناقضة له.

فالأدب الجماهيري ليس تلك الفسحة غير المتمايزة والخالية من المعنى كمـا لا يزال يعتقد معظم النقّاد. وهو ينطوي على كثير من المفاجـآت، لـيس بـسبب المعاني الكامنة فيه وحسب، بل أيضًا بسبب الضوء الذي يلقيه على أعمالٍ من نوعٍ آخر. فبلاغة القصة البوليسية تمكّننا من أن نفهم بصورة أفـضل تلـك الإشـكالية الشكلية والثقافية التي يعتمد عليها ما قدّمه جوزيف كونراد مـن حلـول سـردية (معاكسة لحلول القصة البوليسية). وبقراءة بودلير في ضوء برام ستوكر(*)، يجـد المرء أنّ وظيفة الإرداف الخُلْفيّ (اجتماع لفظتين متناقضتين) تتّخـذ تـضمّنات أو معاني إضافية غير متوقّعة. ومما يؤسف له أنني لم أطوِّر على نحـوٍ وافٍ هـذا الوجه من أوجه المسألة في الدراسات التي تتناول الأدب الجماهيري ممـا تـضمّه دفّتا هذا الكتاب. فمنذ بضع سنوات خلت، كانت كتابة المرء عن دراكـولا تكفـي لاعتباره متبطّلاً غريب الأطوار، وكان اهتمامي الأساسي منـصبًّا علـى إثبـات شرعية عملي: "كما ترون، فإنّ دراكولا أيضًا جزءٌ مـن التـاريخ الأدبـي". أمّـا التساؤل عمّا إذا كان يمكن لدراسة ستوكر أن تسهم في تغيير معالم الأدب "العظيم" فكان ضربًا من المضيّ أبعد من اللازم في واقع الحال. غـير أني مقتنعٌ الآن أنّـه لا بدّ من المضيّ في هذا السبيل، وأنّه قد يتيح لنا أن نعيد بناء النظام الأدبـي فـي الماضي بمزيدٍ من الدقّة النظرية والصحّة التاريخية.

(*) مؤلّف دراكولا.

تاريخٌ أدبيّ "أبطأ"؛ وأكثر "تقطّعًا". لكن النقد يتّكئ في الوقت الراهن إلى معايير كثيرة جدًا ومتنوعة جدًا في تقطيعه متّصِل التاريخ: حياة الكاتب الفرد، مفاهيم "الأسلوب – المرحلة" مثل نزعة التأنّق والتكلّف أو النزعة الطبيعية، الانقطاعات الحاصلة في مجالات أخرى من التاريخ، العودة الصريحة أو الضمنية إلى "روحِ عصرٍ" شاملة ما، فضلاً عن مفهوم الجنس ذاته بالطبع. والنتيجة النهائية في معظم الحالاتِ شبكةٌ واسعةٌ ولزجة تفقد فيها الخروقات التاريخية كلّ وضوح. أمّا إذا أمكننا أن نُحْكِم مفهوم الجنس الأدبي ذلك الإحكام الوثيق والمنهجي، فقد يُسْهِم في شدّ حواف البحث التاريخي، ذلك أنّ تاريخًا يُعاد رَسْمه تبعًا لمبادئ شكلية صارمة لا بدّ أن يكون أيضًا تاريخًا أشدّ صلابة، وأشدّ تقطّعًا. ليس على المستوى التزمّني وحسب (كما هو الحال في الأصل جزئيًا)، بل على المستوى التزامني أيضًا وربما قبل أيّ شيء آخر: ففي كلّ عصر، توجد معًا أشكال رمزية مختلفة بل متصارعة فيما بينها، كلٌّ منها قد وُهِبَ انتشارًا ودوامًا تاريخيًا مختلفًا. وعلى تاريخ الأدب أن يستهدف تمثيل موضوعه كنوع من الحقل المغناطيسي الذي لا يكون توازنه أو اختلال توازنه سوى محصّلة للقوى الفردية الفاعلة في داخله.

بل يمكن للملامح المميّزة التي تَسِمُ "مراحل" فنية أو أدبية أن تبرز بعد إعادة التفحّص هذه وقد اعتراها تعديل عميق، غير أنّ ذلك يتطلّب طرح أسئلة لا يسعني التصدّي لها في هذا المقام[١]. وينبغي أن نلاحظ أنّ المرء إذا ما أراد أن يصل إلى ضَرْب من إعادة الترتيب التاريخي يتمتّع بأيّ قَدْرٍ من الأهمية والسريان، لا بدّ له من إحكام مفهوم "الجنس" ذلك الإحكام الأوثق بكثير مما نراه الآن. فهو يخلط في الوقت الراهن بين إحالاتٍ عشوائية بهذا القَدْر أو ذاك إلى المضمون (القصة البوليسية، الرواية البيكارسية)، والآثار أو المفاعيل (الرعب، الفكاهة)، وعدد من

(١) على المرء في الأساس أن يتساءل ما العلاقة بين التصنيفات القائمة على "الأجناس الأدبية" والتصنيفات التي تشير إلى مفاهيم "الأسلوب–المرحلة". كما يحتاج لأن يحدد ما إذا كانت تعبيرات مثل "الرواية الطبيعية" أو "السونيتة الكلاسيكية الجديدة" هجائن مفاهيمية ينبغي التخلص منها أم أدوات تأويلية صحيحة وسارية، وإذا ما كانت كذلك، ما الوزن النسبي لكلٍّ من الصفة والاسم الذي يحمل هذه الصفة؛ وهلمّ جرًا.

السمات الشكلية (قصص "ذات نهايات سعيدة"، روايات "وثائقية"). ومثل هذا التبويب المهلهل لا يمكن أن يسهم كثيرًا في تبسيط حقل البحث أوتحديده. ولعلّ الحلّ يكمن في التركيز على سماتٍ بلاغية كبرى معيّنة تُعَدُّ "سماتٍ غالبةً" نعيد على أساسها تنظيم منظومة الأجناس المختلفة. وثمّة في ذهني مثالٌ محدّد، يبدو لي على أنه المحاولة الأنجح في إيجاد تأريخ "بلاغي": ألا وهو مقالة إِرْوِن بانوفسكي "المنظور بوصفه "شكلاً رمزيًا"".

حين يقرأ المرء هذه الدراسة يدرك أولاً وقبل كلّ شيء "قوة" إسهام الفرضيات التاريخية في البحث البلاغي (البحث "الإيقوني" في حالة بانوفسكي)، ليس من خلال تحصينه وحسب بل أيضًا من خلال تزويده بالفرضيات البنيوية الأولية. وبعبارة أخرى، فإنّ المرء يدرك، بقراءة هذه الدراسة، وحدةَ البحث التاريخي والبلاغي. غير أنه يلتقط أيضًا ذلك التمايز بينهما: فتلك الفرضيات الأولية لا تتثبّت في واقع الأمر إلا بعد مسيرة طويلة وشاقّة عبر مناطق متخصصة أرفع التخصّص، حيث يجري التحليل (ويعرّض نفسه للدحض) على أساس مبادئ لم يَعُد بالإمكان استنتاجها من المعارف التاريخية خارج الفنية. وهذه هي الطريقة "المتعرّجة" بالضرورة التي يسهم من خلالها النقد في المعرفة التاريخية الشاملة، وسوف أعود إلى ذلك بعد قليل. أما الآن فدعونا نتناول وجهًا آخر من أوجه مقالة بانوفسكي عن "المنظور" قد يتبيّن لنا أنّه أساسيّ في تجديد المنهجية التاريخية. فمن المعروف أنّ بانوفسكي يعتقد أنّ المنظور في فنّ التصوير أوالرسم يبرز بالعلاقة مع مفهوم جديد عن المكان ووظيفة "التنظيم" التي تقوم بها الذات الإنسانية ضمنه. وقد نشأ هذا المفهوم في الفيزياء التجريبية واتّخذ صيغته النسقية الحاسمة في الفلسفة الكانطية. وبذلك يكتسي الإجراء الفني دلالته الأكمل ليس في ضوء ظواهر فنية أخرى بل في ضوء نتاجات الفكر العلمي والفلسفي. بل إنّ "شكله" يُفْهَم ويبدي عن وظيفته الثقافية الخاصة بالعلاقة مع تلك النتاجات العلمية والفلسفية. غير أنّ تاريخًا للأشكال البلاغية يبلغ نهايته المنطقية يُرَجَّح، في هذه الحالة، أن يُفْضي إلى تقطيع أوصال الحقل الجمالي. ومثل هذا التقطيع للأوصال سيكفّ عن اتّخاذ الشكل التاريخاني المتمثّل في وضع الخصوصيات التقنية للأعمال خارج قوسين لربطها

بـ "روح العصر" الشامل. والأحرى أنّ النقد سوف يستمدّ من ماديّة شكلِ هذه الأعمال على وجه الدّقة تلك الحاجة النظرية إلى "فَكْفَكَة" تواريخ الفن والأدب، وإعادة كتابتها كمكوّن وحسب من مكوّنات تاريخٍ للقيم، وبنى الفكر التي تُنَظَّم عبرها هذه القيم، والمؤسسات المصمّمة لتعزيزها(١).

وإليكم هذا المثال الذي يساعد في إيضاح ما أعنيه: السونيتة الإليزابيثية والرواية المسلسلة المسلية (roman-feuilleton) كلتاهما تنتميان إلى مجال الأدب، و"لذلك" يُعْنَى بكلتيهما ذلك الفرع المعرفي ذاته المُسَمَّى بالنقد الأدبي. غير أنّ الأشياء تنتمي إلى الحقل ذاته ويدرسها الفرع المعرفي ذاته إذا ما كانت خصائصها مشتركة إلى حدّ بعيد. ولا شكّ أنّ السونيتة والرواية المسلسلة المسلية تتقاسمان ذلك النفي المزدوج الذي وَسَم به كانط المجال الجمالي: فهما لا تتمتّعان بطابع معرفيّ، وليست لهما غايات عملية مباشرة. لكن ذلك هو كلّ شيء. فلا شيء آخر مشترك بينهما. وكلّ من يدرس السونيتة أو الرواية المسلسلة المسلية يعلم جيدًا أنّ "وظيفتهما الجمالية" المشتركة لا تقدّم سوى القليل، إذا ما قدّمت أيّ شيء، مما يساعد في تأويلهما. ودراسة السونيتة لا تفيد أيّما إفادة من المقولات النقدية التي تصلح للرواية المسلسلة المسلية. بل تعتمد بدلاً من ذلك على أعرافٍ "قريبة" للسونيتة، دون أن يكون على هذه الأعراف بالضرورة أن تنتمي إلى المجال الأدبي: أشكال معينة من الصلوات مثلاً، أو أوجه معينة من عادات إطلاق النفير،

---

(١) كان ريموند وليامز – في كتابه الماركسية والأدب وفي المقابلات التي يضمها كتاب سياسات وآداب– قد قدّم فرضية يشبه جانبها النقدي الهدّام pars destruens ما نقوله هنا. غير أن هدف وليامز الأساسي، إذا ما كنت قد فهمت مقاصده جيدًا، هو تحطيم الحواجز بين الاتصال" الإبداعي" (الذي سُمّي "الأدب" في القرنين الأخيرين) والاتصال "غير الإبداعي" أو الذي لا يُعتَبر إبداعيًا. فمع أنّه لا ينكر إمكانية التوصّل إلى تقسيم نظري جديد في مرحلة لاحقة، إلا أنه يبدو أكثر اهتمامًا بكثير برفض الحواجز القديمة وإقامة مُتَّصل من النصوص يندرج تحت مفهوم "الثقافة" العام. وإذا ما كان الحال كذلك، فإن المشروع الذي رسمنا خطوطه العامة هنا يمكن النظر إليه على أنّه "طور ثانٍ" ممكن من برنامج وليامز: الطور الذي تتم فيه إعادة إنشاء الحواجز. ولكن هذه المرة دون أيّ اهتمام بالمفاهيم التراتبية السابقة.

أو نظرية "الانسجام العالمي". وبالعكس، فإنّ على المرء، في حالة الرواية المسلسلة المسلية، أن يدرس الصحافة منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى أواسطه، والميلودراما بعد الثورية، وأعراف ضَرْبٍ معين من التأريخ "الشعبي". وفي كلتا الحالتين سيسير العمل بصورة أفضل كلما زاد تدبّر الشخص الذي يقوم به – دون أن يعلم ذلك، وربما دون أن يريده– أمر "نسيان" الأغراض التقليدية لتاريخ "الأدب" (الذي يقتضي أفقه النظري اكتمال الزواج غير الطبيعي بين السونيتة والرواية المسلسلة المسلية، على هذا النحو أو ذاك) و"الاكتفاء" بتقديم مساهمةٍ في تاريخ المجتمع، من خلال دراسة شكلٍ أو مجموعة من الأشكال المتعالقة.

وعلاوةً على ذلك، ثمة واقعة لافتة تمامًا لم تُمْنَح ما يكفي من الاعتبار: ألا وهي عدم الاهتمام العنيد الذي لا ينفكّ المؤرّخون "الحقيقيون" يبدونه تجاه التأريخ الأدبي (والفني، بصورة أعمّ). فحتى "التاريخ الشامل" الذي وضعته مدرسة الحوليات كان قد توقّف عند حدود هذا الحقل من حقول الدراسة، دون أن يتمكّن من الانكباب عليه أوالاهتمام به على ذلك النحو الهام. والآن، إذا ما استبعدنا إمكانية أن يكون المؤرّخون يكرهون نقّاد الأدب لأسباب خاصة لا يصحّ ذكرها، وكذلك إمكانية أن يكون هؤلاء الأخيرون أكثر حمقًا وأقلّ كفاءة من غيرهم من المؤرّخين إلى تلك الدرجة التي تثير السخط والاستياء، فإنَّ هذا الحال لا يمكن أن يُفَسَّر من غير إشارة إلى أنّ مؤرّخي الأدب لا يسعهم أن يكونوا مؤرّخين "حقيقيين" نظرًا لعنايتهم بموضوعٍ تخيّلي. وهم يطلقون على هذا الموضوع اسم "التاريخ الأدبي" لكنه مُكْتَنَف بخليط من التناقضات الداخلية، والمدارات البطليموسية، والتفسيرات الخاصة وغرابة الأطوار الصريحة (كأن ينتمي غيبن(*) إلى الأدب الإنجليزي دون آرثر كونان دويل) بحيث يغدو هذا الفرع المعرفي غير قابل للاستخدام البتّة من قِبَل أيّ بحث تاريخي يتميّز ولو باليسير من الانضباط الذاتي العلمي.

(*) إدوارد غيبن (١٧٣٧– ١٧٩٤) هو مؤلِّف الكتاب الشهير تاريخ اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، أمّا السير آرثر كونان دويل (١٨٥٩– ١٩٣٠) فهو مبتدع شخصية شرلوك هولمز.

لعلّه ينبغي، إذاً، لتاريخٍ للأدبِ قادرٍ على أن يعيد كتابة ذاته كسوسيولوجيا للأشكال الرمزية، وكتاريخٍ للأعراف الثقافية، أن يجد في النهاية دورًا وكرامةً في سياق تاريخٍ شامل للمجتمع. وكما هو الحال دومًا، فإنّ ذلك كفيل بأن يحلّ بعض المشكلات ويخلق سواها، بدءًا بتلك التي تطرحها عبارات مثل "تاريخ شامل" أو"تاريخ اجتماعي": وهي مفاهيم أوسع من أن تنتظم جزءًا محددًا من البحث. ومن المستحيل أن ننكر أن المجتمع البشري هو كلٌّ متعدد، معقّد، مفرط التحديد؛ لكن الصعوبة النظرية تكمن على نحوٍ واضحٍ في محاولتنا أن نقيم تراتبًا للعوامل التاريخية المختلفة. وحلّ هذه المشكلة هو، بدوره، حلّ تاريخي، وتجريبي بالمعنى الواسع. ففي مجتمعٍ زراعي أساسًا، لا بدّ أن يكون للتغيرات المناخية أهمية أكبر مما تحظى به في مجتمعٍ صناعي أساسًا. وإذا ما كانت غالبية السكان أميّةً، فسوف تترجّح الثقافة المكتوبة بين لعبِ دورٍ يمكن إهماله تمامًا وامتلاك وظيفةٍ طاغيةٍ وصادمة (كما أوضحت طباعة الكتاب المقدّس). أمّا إذا ما كان الجميع، من جهة أخرى، قادرين على القراءة، فمن غير المحتمل أن يكون للثقافة المكتوبة مثل هذه الآثار بعيدة المدى، لكنها سوف تغدو بالمقابل ذلك الملازمِ المُنْتَظَم والحميم لكلّ نشاط يومي.

وكما تتغيّر المراحل التاريخية، فمن الطبيعي أن يتغيّر أيضًا وزن المؤسسات المختلفة ووظيفتها، وموقعها في البنية الاجتماعية. ولذلك، حين يبدأ مؤرّخ الأشكال الأدبية بالبحث عن تلك الظواهر خارج الأدبية التي ستساعده (سواء كان يعلم ذلك أم لا) في توجيه بحثه والسيطرة عليه، فإنَّ القاعدة الوحيدة التي يمكنه أن يلزم نفسه بها هي أن يُقَوِّم كلّ حالة عن كثب. ويمكن لبعض الأمثلة أن تساعد هنا في توضيح ما أعنيه، وآمل أن تبيّن أنّ معيار "كلّ حالة" لا يُقْصَد به أن يشجّع على العشوائية، بل أن يخضعها لذلك النوع الوحيد من الضبط الممكن في هذا السياق.

دعونا نأخذ معرفة بنى الدولة والفكر السياسي– القانوني. فذلك مفيد كثيرًا – و"وثيق الصلة" نظريًا – في تحليل الشكل التراجيدي في عصر الحكم المطلق، لكنه أقلّ فائدةً وصلةً بكثير في دراسة الشكل الكوميدي في المرحلة ذاتها. ومع أنّه يبقى ذا أهمية في القرن الثامن عشر في تحليل شكل الرواية "الهجائي"، إلا أنه يكاد أن يكون منبتّ الصلة تمامًا بتحليل الرواية "الواقعية". كما يمكن لدراسة المحظورات الجنسية وبعض الرموز الحلمية المستمدّة منها أن تقدّم اقتراحات كثيرة بشأن أدب الرعب في حين لا تقدّم أيّ شيء عمليًا بشأن القصة البوليسية في العَقْدِ ذاته. وبالمقابل، فإنّ الارتكاسات الانفعالية إزاء الثورة الصناعية الثانية ذات صلة وثيقة بتحليل قصص الخيال العلمي، في حين أنّ صلتها بتحليل القصّ البوليسي هي أقلّ من ذلك، وتغيب هذه الصلة تمامًا فيما يتعلق بأدب الرعب.

وبدلاً من أن نكثر من الأمثلة، من المفيد أن نشير إلى أنّ "وثاقةَ صلةِ" عامل أو حدث تاريخي بالتحليل الأدبي لا تنطوي بحدّ ذاتها على أيّ حكم بشأن أهمية هذا العامل أو هذا الحدث في آلية التاريخ العامة. فالحرب العالمية الثانية – إذا ما ضَرَبْنا مثالاً صارخًا – لا تبدو كثيرة الفائدة في التحقيب أو التأويل الأدبيين: ومن الواضح أنّ ذلك لا يجعلها حدثًا ثانويًا أو من دون قدرة تفسيرية هائلة في مجالات أخرى. فمؤسسات التاريخ المختلفة تتّسم بإيقاعات تطور متفاوتة، ومهمة النقد الرئيسة في هذا الصدد هي أن يرسم خطوطَ تطورِ مجالِ تحليله الخاص، حتى ولو قاده ذلك لأن يبتعد عن ضروب التمرحل الفاعلة في غير مكان أو يناقضها. فعلى الرغم من أنّ إعادة بناء خارطة تأريخية موحّدة تمثّل مشكلةً لاحقةً، وفرعيةً في العادة، فإن من غير الممكن أن يجري التصدي لها بنجاح دون امتلاك معرفةٍ معزّزة فيما يتعلّق بالمعايير الخاصة بكلّ مجالٍ محدّد.

وثمة نقطة تفصيلية أخرى، وإن كان مدى سجالنا يجعلها زائدة وغير ضرورية: فالظاهرة خارج الأدبية لا تزيد أهميتها أو تنقص مطلقًا بوصفها "موضوعًا" أو"مضمونًا" ممكنًا لنصّ ما، بل تبعًا لتأثيرها على منظومات التقويم ومن ثمّ على الاستراتيجيات البلاغية. فظاهرة العلم المبسّط ليست "جزءًا" من

القصّ البوليسي لأنَّ التحرّي أو المفتش يعمل "على نحوٍ علميّ" (وهو الأمر الصحيح بما يكفي لكنه ليس مهمًا). والأحرى، أنَّ بمقدورنا القول (على الرغم من المخاطرة الكبيرة) إنَّ "العلم" يدخل قصص الجريمة عن طريق آليةٍ سيميائيةٍ محدّدةٍ (فكّ مغاليق الألغاز) ووظيفةٍ سرديةٍ محفوظةٍ له وحده (الحلّ النهائيّ للعقدة). وإذا ما مضينا أبعد في تحليل هذين الخيارين البلاغيين (وزدنا في مخاطرتنا أن نكون على مزيد من الخطأ) يمكن لنا القول إنَّ فكّ مغاليق الألغاز يفترض مسبقًا أنَّ "العلم" متطابق مع إيديولوجيا عضوية قائمة على تصوّرٍ من تصورات "الحسّ المشترك" أو "الفهم الشائع" مفاده أنّ الفروقات في المكانة لا يمكن أن تَحُول أو تتبدّل؛ وأنَّ نهاية الرواية البوليسية ترسم صورةً لزمنٍ يلعب فيه "العلم" دور الجالب العنيف للاستقرار، بدلاً من أن يكون نشاطًا يحثّ على ضَرْبٍ من "التقدّم"، الأمر الذي يضمن ثبات نظامٍ اجتماعي معيّن، أو يختزل تغيراته إلى حدّها الأدنى على الأقلّ.

ومع هذه الملاحظات، فإنّ قضية التأريخ بمعناه الدقيق تغدو مختلطة على نحوٍ حتميّ بمسألة صحّة التأويلات النقدية، أو ربما الأفضل "قابليتها للاختبار". وعلينا أن نتساءل الآن، ولو باختصار، عن سبل تفاعل التأويل والتأريخ، وعن مجالات الصحّة الخاصة بكلٍّ منهما.

٣- من أجلِ نقدٍ "قابلٍ لإثباتِ الزيف":

ينبغي لمعايير اختبار التأويلات الأدبية أن تكون، من حيث المبدأ، ذات المعايير المستخدمة في أيّ فرع علمي آخر. وعلى المرء، بعبارة أخرى، أن يطالب بتأويلٍ يكون متّسقًا، وأحاديّ المعنى، وكاملاً. وبأن يتوقّف الاختبار على مقارنة التأويل بالمعطيات – القائمة في النصّ أو النصوص المشكّلة لموضوعه – التي تبدو متناقضة أو يتعذّر تفسيرها في ضوء الفرضية ذاتها. ويمكن القول إنَّ ما من شيء جديد هنا؛ وليس هذا بالفعل سوى صياغة أولية لمبدأ إثبات الزيف الذي تستخدمه جميع العلوم التجريبية، بما في ذلك العلوم الاجتماعية-التاريخية، مع بعض المشكلات الإضافية، ماعدا النقد الأدبي في القرن العشرين، ذلك النقد الذي

قام إطاره المنهجي طويلاً على مفاهيم مثل "تعدّد المعاني"، و"الالتباس"، و"الانفتاح"، و"الاختلاف"، تلحّ جميعًا على ما للنصّ الأدبي من طابع دلالي ينأى به عن أحادية المعنى. وحين يكون نصّ أدبيّ بعيدًا، بالتعريف، عن أحادية المعنى بل متناقضًا مع ذاته، سوف يكون من المستحيل تمامًا على أيّ عنصر من عناصره أن "يثبت زيف" تأويل ما. ونظرًا لخصوصيات النصّ الأدبي الدلالية، فإنّه يُسلَّم منذ البداية بأنّ الفرضيات التأويلية سوف تُنْقَض وأنّ هذا الحال يُعْتَبَر مقبولاً بوصفه حالاً لا مفرّ منه. غير أنّه حين لا يكون للنصّ أيّ قدرة على إثبات الزيف، فإنّ أيّ تأويل يغدو مشروعًا، أو الأدقّ، إنّ أيًا من التأويلات لا يمكن قطّ ألاّ يكون مشروعًا. وبذلك يفقد التنافس بين الفرضيات المختلفة، وحميّة الدحض، وشغف المناقشة – أي جميع المُثل التي تبثّ الحياة في أيّ مشروع علميّ– كلّ أساس، وتظهر زائدة عن الحاجة ولا يكاد يمكن تصوّرها. كما تنزع التأويلات لأن تغدو "غير قابلة للمقايسة" بعضها مع بعضها الآخر، وتبدو خاليةً من أيّ "مشكلات" مشتركة. أمّا القول بأنّ أحدها متفوّق على سواه فيكاد يهبط إلى مستوى الحكم القائم على الذائقة، والذي يُشْعَر بأنّ أساسه التجريبي ضَرْب من الحذلقة المفرطة وغير اللائقة.

لعلّي قد بالغت، ولكن ليس كثيرًا. فما دام النقد يواصل دورانه حول مفاهيم مثل "الالتباس" وأضرابه، فسوف يظلّ يُدْفَع على الدوام، وعلى نحوٍ لا مردّ له، باتجاه مضاعفة، وليس اختزال، تلك العقبات التي تواجه كلّ علم اجتماعي حين يحاول أن يقيم لنفسه أساسًا قابلاً للاختبار. بل إنّ المرء ليشعر بميلٍ لأن يضيف بأنّ ذلك كلّه من أجل لاشيء! من أجل هكيوبه![*] فالمسألة ليست ما إذا كان

(*) هكيوبه هي زوجة بريام، ملك طروادة، وأم هكتور، بطل طروادة الذي يصرعه أخيل. وفي المشهد الثاني من الفصل الثاني في هاملت لشكسبير، يقول هاملت عن أحد الممثلين: " أيّ نذل أنا، أيّ عبد قروي!/ أليس من العار عليّ أن هذا الممثل،/ في رواية من الخيال، في حلم من الألم،/ يُكْره روحه على تلبّس وهمه/ فتحتدم، ويشحب منه المحيّا بأجمعه؟/ الدموع في عينيه، والهياج في قسماته،/ وصوته يتكسّر ويتهدج، وكل وظيفة في جسمه/ تتلبّس ذلك الوهم...وذلك كلّه من أجل لاشيء/ من أجل هكيوبه! وما لهكيوبه عنده، أو له عند هكيوبه،/ فيبكي هكذا من أجلها؟ وما الذي ترى كان فاعله/ لو أن لديه من دافع وحافز إلى الألم الممض/ ما لديّ أنا؟"

استخدام اللغة الأدبي متعدد المعاني على نحوٍ خاص أم لا. فهو كذلك بالطبع. لكن ذلك لا يحول البتّة دون القيام بتحليلات أحاديّة المعنى وربما كاملةً، وقابلة للدحض تاليًا. وما يعنيه هذا لا يتعدّى أنَّ على هذه التحليلات أن تقارب النصّ ليس كما لو كان قوة موجّهة لا تشير سوى باتّجاه واحد، بل كما لو أنه منبع ضوئي يشعّ باتجاهاتٍ متعددة، أو حقل قوى في توازن مستقرّ نسبيًا. وهذه موضوعات تفوق في تعقيدها السهم البسيط، لكن تحليلها التجريبي والقابل للاختبار أمرٌ ممكن تمامًا، شريطة أن يستهدف المرء تحليلها ووصفها كبنى. وبذلك تكفّ معاملة الإضافة، أو الإنقاص، أو التحويل الذي يجري على معنى كلّ عنصر من عناصر هذه البنى كما لو أنّها عمليات "مشروعة على الدوام" (كما هو الحال في هذه الأيام)، نظرًا للصلات المنطقية الواهية التي تقيمها البنى الأدبية (والتي تمثّل لهذا السبب الأرض الموعودة لكلّ تفكير تفكيكي). فالأحرى ألاّ يُعامل ذلك كفعل مشروع إلاّ حين يسهم في تحسين المعرفة الكلية بالنصّ، وبذلك يسهم في تعزيز هذه الصلات، وتلك "المحظورات" التي تُفْرَض، ككلّ مُنَظَّم، على المؤوِّل.

وحين يتخلّى نقدُ هذه الأيام عن صيحة المعركة: "يمكن تأويل هذا العنصر بهذه الطريقة"، ويستبدل بها قولاً عاديًا: "هذا التأويل مستحيل بسبب كذا وكذا"، فإنَّ ذلك سوف يكون خطوة هائلة إلى الأمام على طريق المتانة المنهجية. ولا يعني ذلك البتّة أن نتخلّى عن التأويلات غير المتوقّعة أو الجريئة: فقيمةُ نظريةٍ ما، كما لاحظ كارل بوبر، تتناسب طردًا مع بُعْدِ احتمالها. وهو يعني وحسب إخضاع بُعْد الاحتمال هذا لعملياتِ تفحّصٍ صارمة، لأنّ ما هو غريب وغير مألوف ليس صحيحًا على الدوام أيضًا. فلتخطأْ قدر ما تشاء، شرط أن تبقى على إيمانك أكثر (Pecca Fortiter، sed crede Fortius): إنها لطريقةٌ حسنة في إيجاز روح البحث العلمي.

إنه لمن الممكن والضروري على حدٍّ سواء أن تكون التأويلات الأدبية قابلة لإثبات الزيف، وثمة حاجة لأن نضيف أنّ المجال الأساسي الذي ينبغي أن تُخْتَبَر فيه هذه التأويلات هو تحليلها للآليات البلاغية. وسبب ذلك بسيط: فحين يريد المرء أن يشرع بتاريخٍ للأشكال البلاغية، لا يمكن قياس صحّة فرضيةٍ ما إلا بمقارنتها

مع تأويلات أخرى للشكل الواحد ذاته. يبدو هذا واضحًا، لكن السؤال قد يُطْرَح عند هذا الحدّ عمّا جرى لوحدة التحليل البلاغي والتحليل الاجتماعي - التاريخي التي اتخذنا منها نقطة انطلاقنا؟ ولو عدنا إلى تأويل القصّ البوليسي الذي قدّمناه آنفًا: فقد يعترض مؤرّخ للعقليات، أو للعلم، بأنّ صورة العلم الأوسع انتشارًا في أيام آرثر كونان دويل لم تكن مطلقًا تلك الصورة التي "استنتجناها" من البنية البلاغية لسلسلة شرلوك هولمز. فهل يمكن ألاّ يكون لاعتراضٍ من هذا النوع أيّ قيمة في إثبات الزيف؟

أجل، لأن الاعتراض يشتمل في آنٍ معًا على نسبة من الصواب (الذي يشكّل، كما سنرى، إثباتًا للزيف من نوعٍ خاص) ونسبة من الخطأ. ولكي نبدأ بهذه النسبة الأخيرة، دعونا نفترض أنّ باحثًا في السكّان يكتشف أنّ معدّل الولادات، في مكانٍ معين ومرحلة معينة، يتّخذ صورةً تتناقض مع ما يتوقّعه المرء للعلاقة بين الزيادة السكّانية، وعلاقات الإنتاج، وظروف المناخ، والعادات الصحية، والمعتقدات الدينية في ذلك المكان ذاته وتلك المرحلة ذاتها. فهل يمكن لاختصاصيّ في مجالات التاريخ الأخرى هذه أن يعتقد أنّ إحصاءات الباحث السكّاني خاطئة لأنها لا تتوافق مع نتائج بحثه الخاص (الذي - دعونا نفترض - أنّه قد أُثْبِت تمامًا وبات يُعْتَبَر صائبًا وليس محلّ نقاش)؟ من المؤكّد أَنْ لا: قد تكون لديه شكوكه، وقد يُدْهَش، ويتوقّع وجود حساب ما خاطئ، ويزعم أن لا وجود لهذه الأرقام. لكنه لا يستطيع أن يرفض هذه الإحصاءات فعليًا إلا حين يحلّ محلّها ترتيب مختلف للمعطيات يُدْخِل تحسيناتٍ عليها من منطلق المبادئ التي رسّخها التاريخ السكّاني، وليس تاريخ ملكية الأرض أو الدين. وما من سبب يحول دون أن يُطَبَّق المبدأ ذاته في حقل البلاغة، فصورة بلاغية معينة - مهما بدت عبثية أو سخيفة في ضوء مكتشفات تاريخية أخرى - لا يمكن نقضها بالمعنى الكامل للكلمة إلاّ بصورة بلاغية أفضل.

ثمة اعتباران يبرزان هنا، سوف أشير إليهما بكثير من الإيجاز. من الصحيح تمامًا بالطبع أن نقول إنّ لغة علم السكان أحادية المعنى أكثر بكثير من لغة النقد الأدبي. ولكن ذلك ناجم إلى حدٍّ بعيد عن أنَّ النقد، لأسباب سبق ذكرها، لطالما أخذ أسسه التجريبية الخاصة بخفّة، وبدلاً من أن يكافح لإقامة جماعة علمية لها أهدافها المشتركة وقواعدها الواضحة، فضّل ضمنيًا أن يضفي الشرعية على حالٍ يكون فيه الجميع أحرارًا في أن يفعلوا ما يحلو لهم. وليست النشوة المعجمية-النحوية في السنوات القليلة الأخيرة سوى الحدث الأخير في تقليد قديم وشهير من انعدام المسؤولية الفكرية. غير أنَّ مثل هذه الأشياء تمكن مداواتها في كلّ حين من حيث المبدأ. أما الاعتبار الثاني فيفتح على مجال مختلف قليلاً. فحين يتمكّن النقد من أن يوفّر لنفسه أساسًا قابلاً للاختبار على نحوٍ معقول، لا بدَّ أن يكتسب التحليل البلاغي عندئذٍ مكانة مختلفة بين العلوم الاجتماعية "الأقوى". وحين يكون على ناقد أدبي أن يشارك في مؤتمرٍ لمختلف الفروع العلمية حول الشمولية (التوتاليتارية) ويتكلم لساعةٍ على آليات التمثيل المجازي (الأليغورة)(*)، مثلاً، فسوف يبدو أداؤه هذا غريبًا ومسليًا. غير أنّ هذه هي المساهمة الوحيدة الصحيحة التي يمكن لمُشاركنا المُتَخَيَّل أن يسهم بها. واعتقادي أنّ الوقت قد حان لوضع حدٍّ لذلك التمثيل الإيمائي حيث يكون المؤرّخ الأدبي في واقع الأمر ذلك الشخص الذي يقدّم الأمور الشائعة التي يعرفها الجميع في سلسلة من الجمل المُحْكَمة والمُقْنعة. فالمؤرّخون يعرفون كيفية استخدام الحواسيب؛ ولا يجدون صعوبةً في تعلّم الفارق بين الاستعارة والكناية، الأمر الذي يفترض بالطبع قدرةً على تبيان أنَّ الاختيار بين هذين الشكلين البلاغيين يقتضي فروقًا ثقافية لها أهميتها.

(*) الأليغورة، أو الأمثولة الرمزية أو المجازية، allegory، مصطلح يوناني الأصل، allégoria، يعني "التكلّم على نحوٍ آخر". وكقاعدة عامة، فإن الأليغورة هي قصة شعرية أو نثرية لها معنى مزدوج: معنى أولي سطحي؛ ومعنى ثانوي أو تحت السطح. ولذلك فهي قصة تمكن قراءتها، ويمكن فهمها وتأويلها على مستويين وربما أكثر.

ونأتي الآن إلى نسبة الصواب التي يشتمل عليها الاعتراض المشار إليه آنفًا. وإنني لأشعر هنا بشيء من القلق، إذ أعلمُ أنني اتُّهمت أكثر من مرّة بالخطأ الذي سأصفه الآن: لنفترض أنّه تمَّ بلوغ مستوى مُرْضٍ من التحليل البلاغي. وأنَّ ما توصلنا إليه يشير دون التباس إلى تراتب للقيم معيّن، بحيث يمكن للمرء أن ينجز ذلك الالتحام النهائي بين البلاغة والتاريخ الاجتماعي. ولنفترض أنَّ المحاججة قد كانت إلى الآن خالية من العيوب والنواقص. إنَّ هذا الحدّ على وجه الدقة هو الموضع الذي يرتكب فيه المرء غلطته. فهنا يستسلم لإغراء التعميم الكاسح ويقع فيما يمكن أن ندعوه "مغالطة روح العصر (Zeitgeist)": هل تشتمل بلاغة القصّ البوليسي على موقف معين من العلم؟ فلنستنتج في الحال إذًا أنَّ "المجتمع أيام آرثر كونان دويل"، و"إنجلترا تسعينيات القرن التاسع عشر"، و"الطور الإمبريالي من الرأسمالية" – وكلّ ما يهمّ المرء أن يستحضره– "يتقاسمون هذا الموقف" جميعًا. من الواضح أنَّ لاعتراضاتِ مؤرّخ العقليات قيمةً مثبتة للزيف فيما يتعلق بهذا المنعطف من المحاججة. غير أنَّ هذه القيمة تتعلق بهذا المنعطف وحسب. فما يغدو اعتباطيًا حين يُعَمَّم قد لا يكون كذلك البتّة إذا ما كان يهدف إلى مجالٍ للصحّة بالغ التحديد.

وهذا الادّعاء التعميمي الشامل، الذي يتبع التأريخ الأدبي مثل ظلّه، له سببه الخفيّ الذي يفيد أن نعرفه إذ يشير بالمغايرة إلى سبيل ممكن للخروج منه. وهذا السبب اسمه جورج فيلهلم فريدريش هيغل. فقليلة هي الأشياء التي أنعشت الدراسات الجمالية – وكانت مصيرية بالنسبة لمتانتها التجريبية– كما أنعشها ذلك الزواج الذي عقده هيغل بين فلسفة التاريخ وعلم الجمال المثالي. ففي كتاب هيغل علم الجمال، نجد أنَّ كلّ حقبة تاريخية ليس لها في الجوهر سوى مضمون مثالي واحد "تعبّر" عنه، وتعطيه "تجليًا محسوسًا" عبر شكل فني واحد. ولو تابعنا الحجاج بالعكس، فإنّه ما إن يحدد المرء شكلاً بلاغيًا حتى يكون من الحتميّ عمليًا أن يشعر بأنّه مُخوّل بأن يربطه مباشرة بـ الفكرة – الوحيدة، المنعزلة، المتألقة– التي يُفْتَرَض أنَّ حقبة كاملة تتلخّص فيها. وهذا حتميّ، وخاطئ، بصورةٍ تكاد أن تكون

دائمةً، على الأقل. فعلى الرغم من مجيء لحظـات التـدامج الفكـري والـشكلي الاستثنائي من حينٍ لآخر، فإن القاعدة في التاريخ أن يحصل العكـس، فمـا مـن منظومة للقيم كانت قادرةً قطّ على تمثيل روح عصرٍ ما دون أن تتحداها منظومات منافسة. ولو كان الأمر خلاف ذلك لكانت محاجتنا الحالية، من أسطرها الأولـى فصاعدًا، عبثية تمامًا، لأنَّ البلاغة ما كانت لتوجد أصلاً. لنتذكّر ما قالـه كينيـث بورك: هدف البلاغة – وهو تعزيز التمسّك بقيم معينة- يفترض نقيضه مسبقًا، ألا وهو الانقسام. فجميع الأشكال البلاغية تطمح لأن تـصير "روح العـصر"، لكـن تعددها ذاته يرينا أنَّ هذا المصطلح يشير إلى طموح وليس إلى واقع، ولذلك ينبغي استخدامها كأداة مفاهيمية بالغة الإفادة، ولكن ليس كواقعة.

وبالمقابل، يبدو أنّ احترام الخصوصية التي يتّسم بها كلّ شكل مفـرد هـو الذي يوفّر، على وجه التحديد، أفضل ضمانةٍ لتحديد وحَصْر الصلات الاجتماعية-التاريخية التي يسعى النقد لإقامتها. فكلما زادت قدرة المرء على تفريق شكل معين عن سواه من الأشكال "المنافسة"، زاد استبعاد الصلات الاجتماعية والإيديولوجيـة التي سيجدها. ومن الواضح أنَّ في ذلك فوائد على صـعيد الملموسـية التاريخيـة وقابلية الاختبار التجريبية في آنٍ معًا. وهذا ما يعيدنا إلى الوضع الذي أشرنا إليـه في المقطع السابق. إذا ما كان لتاريخ الأدب أن يتحول قطّ إلى تـاريخٍ للأشـكال البلاغية، لا بدّ لهذا الأخير بدوره أن يبدأ من إدراك أنّ شكلاً ما يغدو أشـدّ قابليـة للإحاطة به وأكثر أهمية ولفتًا للانتباه كلما زاد فهم المرء للصراع، أو الاخـتلاف على الأقل، الذي يربط هذا الشكل بالأشكال المحيطة به. ولا ينبـغي لهذا أن يُفْهَم – كما راح يجري بالفعل – على أنّه معيار تزمّني: أو على الأقل ليس فقط، وليس بصورة رئيسة. فإضافةً إلى فهم تعاقب الأشكال المختلفة ومتبادلة العـداء، علـى التاريخ الأدبي أن يرمي إلى تمرحلٍ تزامني لم تعد "تلخّصه" الأشـكال النموذجيـة الفردية، بل يُقام لكلّ مرحلة، عبر نوعٍ من متوازي الأضـلاع الخـاص بـالقوى البلاغية، والقوة المسيطرة بينها، واختلالات توازنها، وصراعاتها، وانقسام مهامّها.

ولعلّ العلاقات بين تاريخ الأشكال وتاريخ المجتمع أن تفقد عندئذ طابعها الغامض والعارض.وأن يظهر تغاير الإحالات خارج الأدبية ذاته، تلك الإحالات التي وَسَمت نشاط التأويل (بطريقةٍ غير نظامية وغير قابلة للاختبار حتى الآن)، كسبيلٍ من الضروري اتّباعه. فالطبيعة المتباينة وغير المترابطة التي تميّز تلك الإحالات لا تنجم (بالضرورة) عن عدم استقرار المقولات التي يستخدمها النقد، بل عن بحثه عن الملموسية. وعلى النقد أن يعتمد على تلك الأوجه من الحياة الاجتماعية التي تمكّن المرء من تفسير ذلك الموضوع المادي المحدّد الذي هو النصّ قيد التحليل. وتغاير الصلات هو من طبيعة هذا العمل لأنه من طبيعة الأدب ذاته. ولعل الأدب أن يكون الأشدّ التهامًا بين المؤسسات الاجتماعية، والأشدّ مرونةً في تلبية المطالب الاجتماعية المتباينة، والأشدّ طموحًا في عدم اعترافه بحدودٍ لمجال تمثيله. ولا يسع المرء أن يطالب باختفاء هذا التغاير، وإنما فقط بأن يعكس بأمانةٍ ذلك التعدّد الفعلي في النصوص قيد التفحّص، من حيث وجهتها ووظيفتها (وليس ذلك بالمطلب البسيط).

٤- الأدب، "القبول":

يقع هذا المشروع التاريخي في المستقبل بصورة تكاد أن تكون كاملة. ومن يعلم إذا ما كان سيُنَفَّذ قطّ؟ من يعلم إذا ما كان مشروعًا معقولاً وليس مجرد يوطوبيا شخصية بسيطة (بل يوطوبيا لم أبدأ بعد بوضعها في حيّز التطبيق)؟ مهما يكن الحال، فإنّه بلا طائل أن نستغرق كثيرًا في التأمّل في الأفضل بين ضروب النقد الممكنة. فدعونا نحاول بدلاً من ذلك إكمال محاججتنا بالعودة إلى عددٍ من خصائص ما ندعوه بـ "الأدب" والتي تبرر ذلك المشروع. فنحن بحاجة، بعبارة أخرى، إلى أن نعزل في "الموضوع الفعلي"، الأدب، تلك العناصر التي تشير إلى أنّه يغدو "موضوعًا للمعرفة" تبعًا للمعايير التي رسمنا خطوطها العامة إلى الآن.

وبالعودة إلى النقاط التي أثرناها في القسم الأول، دعونا نقول إنّ وظيفة الأدب الجوهرية هي ضمان القبول. أن يدفع الأفراد إلى شعورٍ "بالارتياح" في العالم الذي يصادف أنهم يعيشون فيه، وأن يصالحهم بطريقةٍ سائغةٍ وخفيّة مع معاييره الثقافية السائدة. هذه هي الفرضية الأساسية. غير أنّ دعمها يقتضي بالضرورة أن نضعها على محكّ ظاهرة أدبية – كالتراجيديا– تبدو كما لو أنها تشير إلى العكس تمامًا، ثمّ على محكّ عددٍ من ضروب التمفصل الهامّة على نحوٍ خاص بين الفكر الجمالي والفكر النقدي الحديثين.

حاولت أن أبيّن في واحدةٍ من الدراسات التي تلي أنّ التراجيديا الإليزابيثية والجيمسية قد أسهمت في تسويد صفحة الملكية المطلقة على نحوٍ يفوق في جذريّته أيّ ظاهرة ثقافية شهدتها تلك المرحلة ذاتها، ممهّدةً بذلك الطريق، بوسائل هدّامة تمامًا، أمام الثورة الإنجليزية في القرن السابع عشر. ويبدو، إذًا، أنّ ما قلته للتوّ عن الأدب بوصفه قبولاً ومصالحة كما لو أنه يُنْقَض برمّته. وهو يُنقض بالفعل، لأنّ تلك الفرضية قد طُرِحَت بشكلٍ غير محدَّد تاريخيًا في حين ينبغي أن تُقْصَرَ صحّتها على المجتمع الرأسمالي الغربي. هذا المجتمع الذي انفصل عن عصر التراجيديا – عصر الحكم المطلق – عبر قَطْعٍ تاريخي كان قد بدّل بصورة جذريةٍ وجهين حاسمين من أوجه النشاط الأدبي، والنشاط الفني على نحوٍ أعمّ. أولاً، تنتمي التراجيديا إلى عالمٍ لم يعترف بَعْدُ بحتمية الصراع الدائم بين المصالح أو القيم المتعارضة وغير القابلة للتهدئة أو التسكين، ولذلك لا تستشعر أيّ حاجة لأن تواجه مشكلة المصالحة فيما بينها. وثانيًا – وسوف نرى أنَّ هنالك صلة بين أولاً وثانيًا– لم يكن العصر الذي ازدهرت فيه التراجيديا يعترف بأيّ استقلال للنشاط الجمالي، بل كان يعتقد أنّ على هذا النشاط أن يكون على الداوم وبصورة مباشرة جزءًا من أغراض أخلاقية أو معرفية.

هكذا تنتمي تراجيديا القرنين السادس عشر والسابع عشر إلى عالمٍ كانت الإيديولوجيا المسيطرة فيه لا تزال بحاجةٍ لأن تقدّمه على أنّه كيان عضويّ، حيث يوجد بين الطبقات الاجتماعية المختلفة فارق وظيفيّ وليس صراع مصالح. عالم لا

يزال ينظر إلى نفسه على أنّه كلّ عضوي، لكنه كان يكفّ - بصورة صاخبة- عن كونه كذلك. وتنبع التراجيديا من هذا الظرف التاريخي الفريد الذي لا يتكرّر. ويقوم بنيانها التمهيدي دومًا على تبيان كيف أنَّ قيمتين ينبغي أن تكونا في علاقة سيطرة وخضوع تغدوان فجأة، وعلى نحوٍ غامض (غموض إياغو، والساحرات في ماكبث، والهوى في فيدرا)، مستقلتين وتبديان قَدْرًا متساويًا من العنف. فتلك "السيادة" التقليدية التي كانت للعقل، أو الأخلاق، على بقية الملكات البشرية تغدو مستحيلةً فجأة وعلى نحوٍ مُبْرَمٍ لا يقبل العكس، وهذا ما يكتشفه في ذُعْرٍ جميع أبطال شكسبير وراسين.

ولا يسعنا أن نفهم مثل هذا الوضع ما لم نكن قادرين على النأيْ بأنفسنا عن افتراضات ثقافتنا المسبقة. ذلك أنّ خاصيّته "التراجيدية" لا تكمن (كما هو الحال الآن بالنسبة لنا) في واقعة أنّ القصة تفضي في النهاية إلى التضحية بواحدة من القيمتين المتصارعتين، بحيث يلقي الحداد بظلّه القاتم على القيمة الباقية أيضًا. فهذا يحدث، بالطبع، لكن هذا الموضع، "القَفْلَة" أو "الختام"، ليس المكان الذي تُظْهِر فيه التراجيديا ما هي عليه، فهي تُظْهِر ذلك في افتراضاتها المسبقة: في واقعة أنّ من الممكن تخيّل صراع لا يقبل المصالحة، والتعبير عنه. وهذا الخيار البلاغي التمهيدي - هذا الوضع الأساسي الذي لا يزعج كاتب التراجيديا نفسه قطّ في "إثارته"، بل يكتفي بعرضه وتقديمه بأقصى ما يكون من الوضوح - ينتهك الوحدة العضوية إلى الأبد، أما الشعور به كشيء مؤلم ومبهم و"تراجيدي"، فينجم على وجه الدقة عن أنّ العضوية لا يزال يُشْعَر بأنها الشكل الوحيد الممكن للفكر.

ويمكن لنا أن نقلب الصيغة المستخدمة أعلاه، ونقول إنَّ التراجيديا تقدّم عالمًا يكفّ عن كونه عضويًا، لكنه لا يزال عاجزًا عن النظر إلى نفسه على غير هذا النحو. وهذه الروح المتناقضة في هذا الشكل الأدبي هي ما "يبلبل عقولنا"، كما لاحظ غوته، ويثير فينا القلق، وانعدام اليقين. وهي لهذا السبب أداة لا تُضاهى من أدوات النقد والمعارضة. لكنها أداة لا تتكرر: فما إن اختفت الإيديولوجيا العضوية حتى اختفت أيضًا تلك الإمكانية الشكلية لنقضها التراجيدي.

التراجيديا بوصفها "استثناءً" لا يتكرر في تاريخ الأشكال الأدبية: هذا يكفـي بحدّ ذاته تلك الأغراض التي وضعتها محاججتنا نصب أعينها، لكن هنالك المزيـد. فالأدب وعلم الجمال لم يولدا "بعد" التراجيديا وحسب بل "ضدّها" أيضًا. ضَرْبٌ من التحوّل يجري ويمضي أبعد من نطاق علم الجمال ليمتدّ مباشرةً عبر النظام الثقافي البرجوازي. ولأنَّ هذا النظام يرى الصراع كواقعةٍ متعيّنة من وقائع المجتمع، فإنّ هذا على وجه التحديد هو السبب في أنّه يلقي عن عاتقه مهمة تصويره بـ "رثـاء ورعب" ليُظْهِر أنَّ القيم والمصالح المتعارضة يمكن أن تصل دومًا، إنْ لم يكن إلى مصالحة أصيلة، فعلى الأقل إلى نوعٍ من التعايش والتسوية. ويظهر هـذا الـدافع المناهض للتراجيديا في ثقافتنا بأشدّ ما يكون الوضوح في ميدان علم الجمال. بـل يظهر على أنّه الأساس الفعلي للمجال الجمالي ذاته، ومبرّر وجوده الخفيّ. وهذا ما أثبته عملان كانا قد أسهما مع عدد قليل من الأعمال الأخرى فـي تـشكيل الفكـر الجمالي الحديث: نقد ملكة الحكم لكانط وتربية الإنسان الجمالية لشيللر.

من الواضح أنّه يستحيل عليّ أن أنـاقش هـذين العملـين هنـا بالتفـصيل والاهتمام اللذين يستحقّانهما. غير أنّ بضع إشارات سريعة ستفيد على الأقـلّ فـي التنبيه إلى مدى المركزية التي يحتلّها هذان العملان في السبيل الذي نتّبعه. فإذا ما بدأنا بـ نقد ملكة الحكم، فإنّ أول نقطة نشدّد عليها هي أنّ كانط قـد كتـب هـذا الكتاب، كما يخبرنا عنوان الفقرة III من المدخل، "كأداةٍ لوَصْلِ قسميّ الفلسفة فـي كلٍّ واحد". فهذان القسمان، اللذان سبق تحليلهما في النقدين*، لم يكونا بعبارة أخرى قادرين على إنتاج كلٍّ واحد منهجي ومتّسق:

> "**تشتمل مفاهيم الطبيعة قبليًا على أساس كلّ معرفـة نظريـة وتستند، كما رأينا، إلى سلطة تشريع الفهم. ويشتمل مفهومُ الحرية قبليًا على أساس جميع المفاهيم العملية غيـر المـشروطة حـسيًا،**

(*) نقد العقل الخالص ونقد العقل العمليّ.

ويستند إلى سلطة تشريع العقل. فلكلٍ من الملكتين... تشريعها الخاص بها من حيث المضمون، ولأنّه ما من تشريع آخر (قبليًّا) فوق هذين التشريعين، فإنّ ذلك يبرّر تقسيم الفلسفة إلى نظريةٍ وعمليةٍ"(١).

وبذلك تكون المهمة التي تمّت محاولتها في النقد الثالث(*) قد أملتها الرغبة في الاكتمال النظري. لكن غياب المنهاجية التي تقصد إلى المداواة هو أيضًا علامة عدم انسجام فعليّ بين عالميّ الذات ذاتها، أو سبيليّ كينونتها، المختلفين. وكما يقول تعليق حديث:

"يقصد نقد ملكة الحكم إلى إزالة الجرح الذي ينزل بصورة الإنسان بين تشريع العقل المحض (الذي ينطوي على فكرة الضرورة) وتشريع العقل العمليّ (الذي ينطوي على فكرة الحرية)، وإلى خلق حدٍّ أوسط (Mittelglied) بين التشريعين. وهذا الحدّ الأوسط سوف يكون ملكة حكم (في اشتمالها على فكرة الغائية)"(٢).

يتمثّل غرض كانط في مداواة الجرح الناجم عن "انقشاع الوهم" الذي أحدثته العلوم الطبيعية، والذي ينبع منه الانفصال بين أحكام الواقع وأحكام القيمة. ومع أنّ هذا الانفصال يصون استقلال البحث العلمي ويكون مُرَحّبًا به إذًا – في ذلك المجال – كتجديد محررٍ، إلا أنه يتردّد ويترجّع كتشويه مؤلم في المجال حيث تنشأ القيم الأخلاقية ورؤى العالم. وكما يلاحظ كانط نفسه في الفقرة IX من المدخل، فإنّ "مفهوم غائية الطبيعة"، الذي يفترض مسبقًا ملكة الحكم، ينبغي أن يُسَلَّم به لأنّ هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن من خلالها لـ "الحرية" أن تغدو ملكة فاعلة ومؤثّرة، "غايتها النهائية... مُحَقّقة في الطبيعة وفي انسجام مع قوانينها". ويواصل كانط:

---

(١) كانط، نقد ملكة الحكم، أكسفورد ١٩٥٢، ص ١٤-١٥.

(*) نقد ملكة الحكم.

(٢) لوشيانو أنسيشي، "Considerazioni sulla "prima Introduzione" alla Critica del Giudizio di Kant"، وهي عبارة عن تقديم لكتاب كانط، Prima Introduzione، باريس – روما ١٩٦٩، ص١٥. التشديد لي.

"التأثير وفق قانون الحرية هو الغاية النهائية التي ينبغي أن توجد (هي أو ظاهرتها في العالم المحسوس)، وهذا يفترض مسبقًا وجود شرط إمكانية هذه الغاية في الطبيعة (أي في طبيعة الذات ككائن من العالم المحسوس، أعني كإنسان). وهي إمكانية تفترضها ملكة الحكم قبليًا، ومن دون التفات إلى العملي. فهذه الملكة، بما لديها من مفهوم غائية الطبيعة، توفّر لنا المفهوم الوسيط بين مفاهيم الطبيعة ومفهوم الحرية...."(١).

ويتكشّف بحث كانط عن كلّ "ضرورته" التاريخية حين يتملّى المرء أنّه في حين لا يمكن تصوّر المجتمع الرأسمالي من دون التقدم العلمي والتقني المنعكس في انفصال الفكر والأخلاق، فإنه لا يمكن تصوّره بالمثل من دون المحاولة الدائمة لإلغاء ذلك الانفصال ومداواته، وهي محاولة تشهد عليها تلك الكثرة الاستثنائية، والعصية على التفسير الواضح، من النشاطات الجمالية التي تميّز الرأسمالية. فإضفاء الطابع الاجتماعي على الفرد في مجتمعنا لم يعد يمتلك الشرعية التي أسبغتها عليه روابط التقليد ذات مرّة. وهو لا يبدو عادلاً ومنصفًا إلا حين يلبي – كما لاحظ هيغل في فلسفة الحقّ– "حقّ الأفراد في إشباعهم الخاص". وما من "إشباع" ممكن، لذلك الحيوان الرمزي، الإنسان، ما دام الوجود منقسمًا بين مجال تكون فيه القيم الثقافية كلّ شيء ومجال لا تمتلك فيه هذه القيم الثقافية أيّ شرعية بالمرّة. وكلما زاد "تشريع الفكر"، وتعددت أوجه الحياة الاجتماعية التي تبدو مدعومة بـ "حياديةٍ" رمزيةٍ صارمة – تلك "الطبيعة الثانية" الموضوعية، المغتربة التي تلخصّها على نحوٍ نموذجي آليات القرن التاسع عشر الاقتصادية – كان على الجهد الجمالي أن يغدو أشدّ تطورًا كيما يقدّم العالم على أنّه شيء "غائي"، على أنه عالم – من أجل – الفرد.

---

(١) كانط، ص ٣٧-٣٨.

من هنا تنبع المركزية الثقافية لمحاولة كانط إقامة "الحدّ الأوسط" القادر على إعادة وصل الطبيعة والعقل. ومن هنا إلحاحه على "تفريج الحياة وتشديدها" الناجم عن تأمّل الجميل، وتأمّل "الانسجام" الذي تثيره اللّذة الجمالية في الفرد وفي العلاقة بين الفرد والطبيعة على حدٍّ سواء. ومن هنا، أخيرًا، كلّ ضروب تأمّل "الجميل في الطبيعة" – وهي مشكلة سوف تعتبرها النظرية الجمالية اللاحقة غير صحيحة لكن حضورها الكثيف والمركزي في نقد ملكة الحكم لا ينبع، في اعتقادي، من خصوصيات علم الجمال في القرن التاسع عشر وحدها بل أيضًا من إدراك كانط أنّ الافتراق بين العلوم الطبيعية والثقافة البلاغية-العملية ينبغي أن يجد توسّطًا ضروريًا وغير يقيني في الوقت ذاته، "شَبَهًا" يكون على مفهوم "الجميل في الطبيعة"، والذي هو مفهوم محفوف بالمخاطر من نواحٍ كثيرة، أن يمثّل طبعته الأولى.

ومن المعروف أنّ رسائل في تربية الإنسان الجمالية قد اقتصرت إلى حدٍّ بعيد على إعادة صياغة ما هو جوهري في نقد ملكة الحكم وتبسيطه. وتكمن جِدّة عمل شيللر في استخلاصه من حجاجات كانط ما يمكن أن ندعوه "سياسات ثقافية" (ينبغي أن نضيف أنها لا تكون منسجمة تمامًا وعلى الدوام مع مقاصد نقد ملكة الحكم). هكذا نجد، في الرسالة التاسعة، أن الفنّ يُقَدَّم على نحو صريح بوصفه أداة للقبول لا تُضاهى (الأمر الذي لم يجر قطّ في نصّ كانط): لا تُضاهى لأنها قادرة على الفعل دون أن تُلْحَظ، متملّصةً من سيطرة مستخدمها الواعية، الأمر الذي يعود بنا إلى المشكلات التي طرحناها في مستهلّ هذه الدراسة:

> **"ولسوف تلقي جدّية مبادئك الخوف في قلوبهم [أي معاصريك]، غير أنّ لَعِبَ المظهر لديك سوف يهيّئهم للتسامح معها؛ لأنَّ ذائقتهم أنقى من قلبهم، وهنا يتعيّن عليك أن تمسك بالآبق الجفول. عبثًا تهاجم مبادئهم، عبثًا تدين أفعالهم؛ لكن بمقدورك أن تُعْمِلَ يدكَ المبدعة في ساعات فراغهم. أَبْعِد عن ملذّاتهم النزوة والطيش والخشونة، وسوف تُبْعِد ذلك عن أفعالهم شيئًا فشيئًا، وفي**

النهاية عن ميولهم أيضًا. حاصِرْهم، أنّى التقيتهم، بأشكال العبقرية العظيمة والنبيلة، وطوّقهم برموز الكمال، إلى أن يتغلّب المظهر على الواقع، وينتصر الفنّ على الطبيعة"[١].

وفي أمكنة أخرى – وقبل كلّ شيء في القسم الأشهر من العمل، وهو الرسالة السادسة- يطور شيللر موضوعة الفن لدى كانط بوصفها النشاط الوحيد الذي يتيح لحياة الإنسان أن تستعيد انسجامها الضائع:

"ذلك الطابع اللاافقاري الذي كانت عليه المدن اليونانية، حيث كان كلّ فرد يتمتّع بوجود مستقل مع احتفاظه بالقدرة، متى دعت الحاجة، على أن ينمو ويتحول إلى كلّ عضوي، أخلا مكانه الآن لآلية بارعة كآلية الساعة، ينشأ فيها نوع من الحياة الجمعية، عبر جَمْع وإلصاق أجزاء لا حصر لها لكنها فاقدة الحياة. فالدولة والكنيسة، والقوانين والأعراف، جميعها تمزّقت الآن إربًا؛ وانفصلت المتعة عن العمل، والوسائل عن الغايات، والجهد عن المردود.... هكذا تُدَمَّر شيئًا فشيئًا حياة الفرد الملموسة كيما يمكن لفكرة الكلّ المجرّدة أن تطيل أمد وجودها الباعث على الرثاء، وتبقى الدولة إلى الأبد غريبة عن مواطنيها ما دامت لا تقيم مع مشاعرهم أيّ صلة في أيّ موضع.... صحيحٌ أنّ أحادية الجانب في إعْمال الفرد قدراته لا بدّ أن تودي به إلى الخطأ؛ لكنها تودي بالجنس البشري ككلّ إلى الحقيقة .... صحيحٌ أنّ الأجسام الرياضية تتطور من خلال التمرينات البدنية؛ وأنّ الجمال لا يتطور إلا من خلال لعب الأطراف الحرّ والمنسجم. وبالمثل، فإنَّ تفعيل وظائف العقل الفردية خليق حقًّا بأن يُوجِد بشرًا أفذاذًا؛ غير أنّ تلطيفها جميعًا هو وحده الكفيل بإيجاد بشرٍ سعداء وكُمَّل"[٢].

---

(١) فريدريش شيللر، في تربية الإنسان الجمالية (١٧٩٣-١٧٩٤) أكسفورد ١٩٦٧، ص٦١.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥، ٣٧، ٤١، ٤٣.

تساعد هذه المقاطع في إلقاء الضوء على غايات "الانسجام" لـدى شـيللر وحدوده. فالانفصام الذي يعاني منه كلّ فرد – حيث لا يترك كتاب التربية الجمالية أيّ مجال للشكّ في ذلك– هو عاقبة انفصام اجتماعي (بين الكنيسة والدولة، الطبيعة والعقل، "الهمج" و"البرابرة"). لكن المصالحة التي يقيمها الفنّ، والانسجام الذي يمثّله ويعزّزه، لا يُقَدَّمان على نحو جدّي مـطلقًا كنموذجٍ ينبغي أن يُوَفَّر للمجتمـع ككل – أو كمثال يمكن من خلاله مداواة الانفصام – بل يُقدّمان وحـسب علـى أنّهمـا الطريقة الأفضل لمواجهة الانفصام والتعايش معه. ومعيار الانسجام مقصور تمامًا على مجال التشريع الرمزي، الذي يقيمه، في واقع الأمر، كمجال مستقل. وعلـى الرغم من اعتبار أسباب الانفصام المادية غير إنسانية وخطرة، فإن انسجام شـيللر لا يمكن أن يوجد وتكون له قيمة إلا إلى الحدّ الذي تواصل عنـده هـذه الأسـباب وجودها أيضًا. فالهدف ليس إزالة التوترات المتضاربة بل خَلْقُ مجالٍ قادرٍ علـى تلطيفها، معيدًا تنظيم إدراك الانفصام ذاته على ذلك النحو الذي يجعل من يتحملونه "سعداء". وهذه "السعادة" هي جوهر "القبول" الحديث: ولما كان التوصّل إليها فـي الحياة اليومية يزداد صعوبة، فإنّ ثمّة ضرورة لـ "شكل" يمكنه أن يضمن وجودها بطريقة ما.

وثمة نقطة أخيرة، سوف تتيح لنا الانتقال من شيللر [إلـى مكـان آخـر]. فالجرح الذي استهدف كانط مداواته بنقده الثالث كان بين الفكر والعقل، بين الطبيعة والحرية. كان، بعبارة أخرى، ذلك الجرح الذي يفصل مجالاً يحظى فيـه مفهـوم القيمة بكلّ الأهمية عن مجالٍ معاكس لا يحظى فيه هذا المفهوم بأيّ أهميـة. مـع شيللر يتمّ تعديل هذا الإطار. فمصطلح "الطبيعة" في التربية الجمالية لم يعد يـشير إلى عالمٍ حياديّ رمزيًا بل إلى مجموعة معينة من القيم. لم تعد "الطبيعة" معاكـسة لـ "العقل" بسبب افتقارها إلى خاصيات القيمة، بل بسبب اغتذائها من قيمٍ مختلفـة. وإذا ما كان هذا صحيحًا، فإنّ المجال الجمالي ينجز وظيفتين ثقافتين متميزتين فـي الحضارة البرجوازية، وكتاب شيللر التربية الجمالية يتوضّع عند نقطـة التقائهمـا. فالوظيفة الأولى هي تلك التي أشارت إليها جماليات كانط: استعادة الصلة بين عالم أحكام الواقع وعالم أحكام القيمة عبر مقاومة "انقشاع الأوهام" العلمي وتلبيـة تلـك

الحاجة العميقة إلى "السحر"، والتي هي جزء لا يتجزّأ من الرغبة في رؤية القيم "متجذّرة في الوقائع"، وبذلك يتمّ تفادي المسؤولية عن صفة التحيّز التي تتصف بها هذه القيم عن طريق القناعة الآمنة بأنها "تنبع" من "واقع الأشياء" ذاته(١).

أما الوظيفة الثانية فقد تراكبت مع هذه الوظيفة ولعلها اكتسبت بمرور الزمن أهمية أكبر. وهي تقوم على الإفضاء إلى مصالحة بين القيم المتصارعة. ولا يشكّل عمل شيللر سوى نصف خطوة في هذا الاتجاه. فالقيم التي ينبغي إضفاء الانسجام عليها في التربية الجمالية ليست متصارعة في ذاتها وبذاتها. وهي لا تغدو متصارعة إلا بسبب تطورها أحادي الجانب. غير أنّ بمقدورها أن تظلّ "مُلَطَّفَةً"، وتؤدي بهذه الطريقة إلى العودة إلى مفهوم "الانسجام" الكلاسيكي الجديد. وفي تصوّري أن هذا لم يعد ممكنًا على الإطلاق، لأنّ الصراع لم يعد ينبع من واقعة أنّ العناصر التي كانت متّصلة ذات مرّة تغدو متخارجةً في الوقت الذي تبقى قابلةً لتركيب جديد، بل ينبع من تضاد فعلي، من عداء داخلي لم يعد يوفّر أيّ فرص لحلٍّ "ديالكتيكي".

غيرأن حدوث ذلك، اقتضى من المجتمع البرجوازي أن ينفتح بصورة حاسمة، ومؤلمة، على صراعٍ اجتماعي: ذلك الصراع المتوالي والدموي الذي يجري عبر التاريخ الأوروبي منذ العام ١٧٨٩ إلى الآن، ولا يفرّق كلّ شعب، كلّ ثقافة قومية، عن عدوّ "أجنبي" بقدر ما يفرّقهما عن عدو "داخلي"، يتكلم اللغة ذاتها، ويعيش في البلدات ذاتها، وغالبًا ما يدعو الإله ذاته. فلم يعد من الممكن ردّ أصل

(١) من هنا الطبيعة القائمة على "ضرب المثل" التي تَسِم الأعمال الأدبية، خاصة القصص السردي: "من العناصر النمطية [في الخطاب الأدبي، أي البلاغي] تلك الصلة الداخلية بين الواقعة والقيمة، المعرفة والانفعال. وتتعيّن الواقعة في وَضْعٍ ملموس من أوضاع السلوك البشري، حيث يكون كلّ عنصر مشحون بمعانٍ قيمية وكل قيمة تمثّل لها تقليديًا وفي العادة وقائع محدّدة. ويعمل كلٌّ من اعتبار الواقعة في ذاتها، مجرّدة من أي مرافق انفعالي، واعتبار القيمة المحضة، كقيمة في ذاتها، على عزل الخطاب عن الرأي (doxa)، وعن الحياة اليومية الملموسة التي تحياها "الأكثرية". فغياب الانفعال يجعل الخطاب "جافًا" وغياب المثل يجعله "مجرّدًا". وفي الحالين يغدو الخطاب غير مُقْنِع، وتاليًا غير مؤثّر كأداة من أدوات ثقافة عملية ضمن مجتمع ما" (بريتي، ص١٧٤).

الصراعاتِ إلى اختلافات تاريخية أو جغرافية ثابتة، أو طبائع "قومية" كان يُشْعَر بأنها تكاد أن تكون وقائع طبيعية لا تحول ولا تزول. لا: لقد بات الصراع أقرب، وبذلك أكثر حدّة، وبدا لذلك غير قابل للحلّ.

وأدب القرن التاسع عشر مُفعَم بهذا الإدراك الجديد لطبيعة المجتمع الصراعية. ويبدو بالفعل أنّ إرثه التاريخي العظيم يقوم على الإشارة إلى اضطرار مفهوم "القبول" ذاته – في حضارة منقسمة ذلك الانقسام العضال بين مصالح وقيم متعادية – لأن يخضع لتحول عميق. فلم يعد بمقدوره أن يقوم على الانتصار العنيف والمُعْتَرَف به لنظامِ قيمٍ واحد على جميع الأنظمة الأخرى. وبات عليه أن يتّخذ شكلاً أشدّ مرونة وتعرّضًا للمخاطر: لم يعد مفهومَ تركيبٍ ديالكتيكي كامل بل مفهوم تسويةٍ "محلّ شكّ"[١].

والتسوية هي الموضوعة الكبرى في القصّ السردي "الواقعي". ولعلّها، بصورة أهمّ وأكثر دلالة، المعيار البلاغي الأساسي في تلك الظاهرة التي لا تزال الأشدّ إلغازًا وغموضًا، ألا وهي "الشعر الغنائي الحديث". وإذا ما كان للمرء أن يصف هذا الشعر بكلمة واحدة، فإن المصطلح الذي يخطر في الذهن هو "الغموض". وهذا الغموض – المستعد، كيما يكون كذلك، لأن يخاطر بألاّ يكون قابلاً للفهم– إنما يعود بدرجةٍ كبيرة إلى المحاولة الإجبارية والإلزامية الرامية إلى إقامة "تسويات" دلالية بين ما بات عناصر متغايرة ومتناقضة تمامًا. ولا يزال الإرداف الخَلْفي عند بودلير ذلك المجاز الذي يمثّل لهذه العملية ويلخّصها على أحسن وجه. وقد كتب بول ريكور:

---

(١) "التسوية" لاتعني بالطبع صفقة تتوزع منافعها (أو مضارها) بالتساوي على جميع الأطراف المعنية. وما أحاول تبيانه في الفصل المُعَنْوَن "روضة الأطفال" من هذا الكتاب هو أن من الممكن تمامًا أن تشتمل الصفقة على خسارات مزعجة واختلالات خطيرة في التوازن. فوظيفتها المميّزة ليست أن "تجعل الجميع سعداء" بل "على وجه الدقة، أن "تسوّي": أن توجد نطاقًا واسعًا بحدود غامضة تتواصل فيه القيم المتضادة، وتتساكن ويغدو من الصعب تمييزها ومعرفتها. ولا حاجة للقول، إنّ هذا تشكيل مناهض للتراجيديا إلى أبعد حدّ.

"... إنني، بصفتي إنسان الرغبة، أتقدّم مموّهًا، larvatus prodeo. وبالمثل، فإنَّ اللغة ذاتها محرّفة منذ البداية وفي جزئها العظم: فهي تعني غير ما تقوله، ولها معنى مزدوج، وتكون ملتبسة. وهكذا يندرج الحلم وأشباهه في نطاق من اللغة يقدّم نفسه على أنّه محلّ الدلالات المعقّدة حيث يكون ثمة معنى آخر متعينًا في معنى مباشر ومحتجبًا فيه على حدّ سواء. دعونا نطلق على نطاق المعنى المضاعف هذا اسم "الرمز"..."[١].

كلمات ريكور تصل بنا إلى الاتجاه الأخير الذي يُتَّخذ هنا. فهي لا تشير إلى الشعر الغنائي الحديث والتأويل الأدبي بل إلى الحلم والتحليل النفسي. وبالفعل، إذا ما أراد المرء أن يرى في الأدب ذلك النشاط الثقافي المُخَوَّل ضمان القبول بإحداثه ضروبًا من "التوافق" بين القيم المتصارعة، فإنه لا يسعه أن يعفي نفسه من مناقشة موجزة على الأقلّ لأوجه معينة في التفكير الفرويدي.

لقد رأى فرويد في الفنّ، كما نعلم، أنجح شكل من أشكال "التعويض" عن تلك الدوافع التي أجبرت الحضارة الفرد على التضحية بها[٢]. ولذلك نجد "عودة المكبوت" عند جذر النشاط الجمالي. غير أنّ المحتويات النفسية المكبوتة لا بدّ لها،

---

(١) بول ريكور، فرويد والفلسفة، نيوهافن ولندن ١٩٧٠، ص٧ .

(٢) "يقدّم الفن إشباعات بديلة لتلك التنازلات الثقافية الأقدم والتي لا تزال تُحَسّ بأعمق ما يكون الإحساس، ولهذا السبب فإنه يعمل كما لا يعمل أيّ شيء آخر على التوثيق بين الإنسان وتلك التضحيات التي بذلها من أجل الحضارة". ("مستقبل وهم"، ١٩٢٧، في الطبعة المعيارية لأعمال سيغموند فرويد النفسية الكاملة، لندن ١٩٥٣-١٩٧٤، المجلد XXI، ص ١٤)، وبالمثل، بعد عامين، نجد فرويد يعرّف الفنّ على أنّه "أوهام، يُعتَرف بأنها كذلك... تملّصت على نحو سافر مما يقتضيه محك الواقع وتفرّغت لغَرَض تحقيق الأمنيات التي يصعب تنفيذها... ليس للجمال نَفْع واضح؛ وليس له أية ضرورة ثقافية واضحة. غير أنّ الحضارة لا يسعها الاستغناء عنه... ومن دواعي الأسف أنّ التحليل النفسي قلّما يكون لديه ما يقوله عن الجمال. وكلّ ما يبدو مؤكدًا هو اشتقاق الجمال من حقل الشعور الجنسي. ويبدو حبُّ الجمال مثالاً نموذجيًا لدافع مكفوف من حيث هدفه" ("الحضارة ومنغّصاتها"، ١٩٣٠، المصدر السابق، ص ٨٠، ٨٢، ٨٣)

كي تعود إلى شَغْل المنصّة، من أن تضع "قناعًا"، أو بكلام أدقّ أن تتّخذ "شكلاً" مختلفًا عن شكلها الأصلي، نتيجة للصراع مع قوة نفسية تعمل في الاتجاه المعاكس:

"... نموذج النفي الفرويدي هو نموذج شكليّ... تشكيل تسوويّ سيميائي يتيح للمرء أن يقول لأيّ شيء نعم ولا في آنٍ معًا... الرغبة المنحرفة لا يمكن أن تكون مقبولة كمضمون في العمل الأدبي دون أن يقبل هذا الأخير أيضًا النموذج الشكلي القادر على تمريرها"(١).

تشتمل هذه النظرة الفرويدية على عدد من العناصر الأساسية تمامًا في النشاط التأويلي: صورة النصّ كحقل صراع بين قوى نفسية وثقافية؛ فكرةُ أنّ هذه القوى تحتلّ مواقع مختلفة بالعلاقة مع إدراكنا لذاتنا (أي أنها "لاواعية" إلى هذا الحدّ أو ذاك)؛ الإلحاح على أنّ الصراع بينها لا يمكن أن يُفْهم إلا بتحليل تشكيلاتها البلاغية النوعية؛ تحليل الخاصية المدهشة، بل "المبهمة" في الغالب، التي تميّز هذه التشكيلات، والتي تعود إلى الطبيعة المتغايرة والمتعادية للقوى التي تتوصّل إلى تسويةٍ فيما بينها.

واعتقادي أنّ هذه الأشياء جميعًا مساهمات باقية في نظرية التأويل الأدبي. والمشكلة تكمن في مكان آخر، في التساؤل عمّا إذا كان الأفق النظري للتحليل النفسي، وقد قدّم تلك المساهمات، لا يحول في النهاية دون استخدامها بطريقة مثمرة وقابلة للاختبار. دعوني أشرح ذلك، مبتدئًا بمفهوم أساسي في نظرية "عودة المكبوت الشكلية": ألا وهو مفهوم "النفي" (Verneigung)(٢). كان فرانشيسكو أورلاندو، في قراءته الفرويدية مسرحية فيدرا لراسين، قد أَحْكَم هذا المفهوم وكثّفه في صيغة "لا يروقني". وهذه الصيغة تعبّر عن صراع: "لا/يروقني". لكن هذا

---

(١) فرانشيسكو أورلاندو، نحو نظرية فرويدية في الأدب، بالتيمور/ لندن ١٩٧٨، ص ١٤٠.

(٢) المصدر السابق، "الجزء التحليلي"، خاصة ص٨-١٠.

الصراع يُعَبَّر عنه ويُؤوَّل بطريقة غير مقبولة علميًا، لأنّ واحدًا من عناصره وحسب هو المُعَرَّف: أما الآخر فيتحدّد "بالنفي" وحده. فذلك الطرف من التضاد حيث يقع المكبوت يمتلك مضمونًا خاصًا به، هو الـ "يروق" الذي يشير إلى موضوع معين أو صورة معينة. وبالمقابل، فإنّ الطرف الآخر ليس سوى "لا". وهذا يبيّن أنّ تحديده بما هو عليه يُعْتَبر ذا أهمية ثانوية تمامًا. فهو لا يمكن أن يُوصَف أو تكون له أهمية نظرية إلا بفضل ما هو ليس عليه:

> **"حين يمكن التعبير عن رغبة من نوع معين أو شدّة معينة عبر النفي، بالإعلان لا يروقني، فإنّ رغبةً أشدّ أو أصعب من حيث إمكانية الجهر بها سوف تؤدي، مثلاً، إلى الإعلان لا يروقني البتّة. وقد تتحول رغبة أشدّ من هذه الأخيرة وأصعب من حيث الجهر بها إلى أكرهه، أمقته، أو إلى عبارات أخرى مماثلة تظلّ ضروبًا واضحةً من النفي وإنْ كانت مُدْمَجةً في فعلٍ دون اسم الفاعل النافي. ويمكن أن نقارن ذلك بوعاء تمارس محتوياته هذا القدر أو ذاك من الضغط الانفجاري على جدرانه؛ فكلما زاد الضغط، وجب أن تكون الجدران أشدّ مقاومة أو أكثر عددًا"[١].**

وهنا تخطر في الذهن تلك الجملة الافتتاحية في كتاب هربرت ماركوزه إيروس والحضارة: "التضحية المنهجية بالليبيدو، وثنيه المفروض بالقوة نحو نشاطات مفيدة اجتماعيًا، تلك هي الثقافة". فالثقافة "ليست سوى" قمع الغرائز. ويمكنها أن تتخذ أي شكل يحلو لها. فالشيء الوحيد المهم هو أن تنجز تلك الوظيفة. من هنا تلك الأنثروبولوجيا غير المحدّدة تاريخيًا والتي لطالما أفسدت المشروع التحليلي النفسي. غير أنّه من هنا ايضًا تلك العاقبة غير المتوقّعة على المستوى التأويلي بمعناه الدقيق. فما كان قد قدّم كصراع بين قوى متضادة تحوّل عمليًا – بحسب فرضية "النفي"– إلى سيرورة أحادية الطرف، أقرب إلى ضروب "القلب" في الديالكتيك الهيغلي منها إلى النظرة المادية إلى صدام بين كيانين محددين (ويُفتَرَض بمصطلح "النفي" أن يدفعنا في جميع الأحوال إلى الاحتراس واليقظة).

---

(١) المصدر السابق ص ١٠.

في حضرة "النفي"، شيء واحد فقط يستحق الاهتمام: ما يحصل للرغبة البازغة، كيف تتعدّل وتتحول. أمّا التحولات التي تعتري القطب الآخر من الثنائية، فإنّ ما من شيء يمكن قوله عنها، على الرغم من واقعة أنها ينبغي أن تكون على قَدْرٍ من الأهمية بالنسبة لمؤرّخي الثقافة. غير أنّه لا مفر من أن يكون الأمر على هذا النحو، لأنّ ذلك القطب الآخر لا وجود فعليًا له بالمرّة، كونه مجرد مجاز "مغترب" للمكبوت. هكذا ينتهي الغياب القَبْليّ للاهتمام بالطرف "الكابت" من الثنائية (الاهتمام بـ "الحضارة"، بـ "التاريخ") إلى خفض قيمة حدس النصّ بوصفه "تسوية"، واختزاله إلى فكرة النصّ باعتبارها مكانًا "يُعَبَّر" فيه عن "جوهرٍ" بهذا القدر أو ذاك من الكمال. وبذلك لا يترك تشبيه "الوعاء" الذي يتبدّل "شكله" ("جدرانه") بـ "ضغط المضمون" أي مجال للشكّ في الأمر.

وهذه انتكاسة صوب تصوّر وحداني للظواهر الفنية، تصوّر يمكن تبيّنه على أيّ حال في مفهوم "عودة المكبوت" ذاته. فإذا ما كانت النصوص الأدبية تدين بقسط كبير من جاذبيتها الملغزة إلى واقعة أنها تعيد طرح محتويات نفسية لا واعية – وهذا ما لا أشكّ به مطلقًا على الصعيد الشخصي – فإنّ ما من سبب، سواء كان نظريًا أو تجريبيًا، لأن نقصر مجال "اللاوعي" على "المكبوت" وحده. ولقد أشار فرويد نفسه في الأنا والهو، وبوضوح بالغ، إلى اشتمال اللاوعي، فضلاً عن المحتويات المكبوتة بالمعنى الدقيق، على مستوى الأنا الأعلى[١]. ولذلك، إذا ما كانت تقع على عاتق الأدب مهمة أن يجعلنا "على ألفة" مع ذواتنا اللاواعية، معيدًا

---

(١) "يمكن للمرء... أن يغامر بالفرضية التي مفادها أنّ قَدْرًا كبيرًا من الشعور بالإثم لا بدّ أن يبقى في العادة لاواعيًا، لأنّ أصل الضمير مرتبط ذلك الارتباط الوثيق بعقدة أوديب، التي تنتمي إلى اللاوعي. وإذا نزع أحدهم لأن يقدّم الاقتراح المعاكس الذي يرى أن الإنسان السوي ليس بعيدًا عن الأخلاق أكثر بكثير مما يعتقد وحسب بل هو أخلاقي أيضًا أكثر مما يعلم بكثير، فإنّ التحليل النفسي، الذي يقوم الشطر الأول من هذا التأكيد على مكتشفاته، لن يكون لديه ما يعترض به على شطره الثاني". ويضيف فرويد في حاشية:" لطبيعةِ الإنسان مدى ، لكلٍ من الخير والشر، أبعد كثير مما تحسب نفسها عليه، أي مما يدركه أناها عن طريق الإدراك الواعي" ("الأنا والهو"، ١٩٢٣، في فرويد، المجلد XIX، ص ٥٢)

إحياء تلك الصلات التي تبقى في العادة بعيدةً عن إدراكنا، فما من سبب مطلقًا لئلا تشتمل هذه العملية على الأنا الأعلى أيضًا. خاصة حين نتذكر أنّ الأنا الأعلى - أي الضمير الأخلاقي بشكله "القاسي"، الذي لا يلين - لا يتوافق قطّ، سواء لدى فرويد أم في الواقع، مع ما يُدْعى "مبدأ الواقع". وحين يقول المرء، بحقّ، إنَّ الحضارة البرجوازية تعتاش على انفصال ضمني لكنه صارم بين ما هو صائب "نظريًا" وما ينطبق "عمليًا" - بين المبادئ القصوى وتحققها الأدنى- فإنَّ معنى ذلك هو على وجه الدقة (وبمصطلحات فرويدية) أنّ العلاقة بين الأنا الأعلى ومبدأ الواقع (بين الضمير الأخلاقي والسلوك الاجتماعي الفعلي) هي علاقة إشكالية بطبيعتها. صحيح أنّ "الحضارة" تُنْتِجُ الأنا الأعلى، وتجعل منه "مبعوثها" في النفس الفردية، لكنها تتركه من ثمّ، وتشيح بوجهها عنه، وتحبطه (وتقارعه إذا لزم الأمر: في الحرب، كلّ من يتمسّك على نحو صارم بالوصايا العشر تُطْلَق عليه النار). والنتيجة هي أنّ الأنا الأعلى يحتاج أيضًا وبصورة مستمرة لأن "يعاود البزوغ" في أعمال تعيدُ تحديد مجال تطبيقه بطرائق شتى، وتبيّنُ تلكَ القوى الأخرى النفسية والاجتماعية التي يدخل في صراع معها. والحال، أنّ قَدْرًا كبيرًا من القصّ الواقعي في القرن التاسع عشر يدور حول هذه المشكلة؛ كما يثبت هذه الفرضية الأدب "المثير للعواطف" الذي يُكْتَب للأطفال ويشكّل نتاجًا أخيرًا ونموذجيًا من نتاجات هذا التقليد.

هكذا، تحتاج نظرية "عودة المكبوت" إلى توسيع، أولاً وقبل كلّ شيء. لكنها تحتاج أيضًا إلى تصويب. فهي ترى أنّ اللّذة الجمالية تقوم أساسًا على إدراك هذه "العودة". وبذلك تكون "التسوية" الشكلانية مجرّد وسيلة ضرورية تدفع المحتويات المكبوتة لأن تعاود البزوغ. وكما يقول أورلاندو: "ما أودّ قوله هو أنّ المجاز هو الأتاوة الدائمة التي تؤدّيها لغة الأنا الواعي إلى اللاوعي، وحجم إرادتها ورغبتها في أن تؤديها"[١]. ومثل هذا القول يقوم بالضرورة على افتراض أنّ أقصى سعادة يمكن أن نجدها هي في التعبير عن محتويات النفس اللاواعية وعَيْش هذه

---

(١) أورلاندو، ص١٦٩.

المحتويات بأقصى ما يمكن ودونما إحجام. ولأن ذلك غير ممكن، فإنّ المرء "يعوّض" بالتسوية التي يوفّرها الفن، لكنه يعلن أنه كان من الأفضل لو لم يكن مضطرًا إلى ذلك.

يبدو لي أن من المتعذّر الدفاع عن هذه الفرضية. فمحتويات لاوعينا غالبًا ما تبرز على نحوٍ راديكالي وبوصفها عاقبة أو نتيجة. وتكون النتيجة في مثل هذه الحالات بعكس اللذة تمامًا. فيجد المرء نفسه وحيدًا تمامًا، منجرًّا إلى صراعٍ عسير وغير متكافئ مع العالم المحيط. ويمكن القول، على نحوٍ أصوب، إنّ كلاً من الهو والأنا الأعلى لا يكفّان عن دفع الفرد، وإن بطرق متباينة، باتجاه هذا الصراع. ويجرّانه، بأحادية الجانب العنيدة التي يتّسمان بها، نحو تنغيصٍ تتعذّر مداواته.

وفي هذه الحالة لا يعود من الممكن لـ "اللذة" الجمالية أن تقوم على تصوّر "عودةٍ" يجترحها اللاوعي، بل تقوم على عكس ذلك تمامًا: على تأمّل تسوية ناجحة. والمصالحة "الشكلية" ليست وسيلة اللذة، أو مجرّد أداتها: إنها غايتها، وجوهرها الحقيقي والوحيد. واللذة لا تكمن في "إرخاء" قبضة الرقابة بعض الإرخاء بل في إعادة رسم مجالات تأثير القوى النفسية المتعددة رسمًا دقيقًا. فهذا ما يمكّن المرء من "تقييد" اضطرابها، في حينه على الأقلّ، والتوصّل إلى ذلك "الإنقاص في التوتر" الذي يسم، بحسب فرويد، أشكال اللذّة جميعًا.

ولو أعرنا اهتمامنا "التسوية الشكلية" التي يقيمها النصّ، فسوف نتمكّن أيضًا – وأخيرًا – من تسليط الضوء على عنصرٍ في النظرية الفرويدية لطالما أهمله النقد الأدبي: ما يُدْعى "مبدأ الواقع". ومعنى هذا المفهوم غامض أصلاً ورجراج لدى فرويد نفسه. فهو يُقدَّم في بعض الأحيان على أنّه المقابل الخصم لـ "مبدأ اللذة"، ويُقدَّم في أحيان أخرى على أنه "امتداده". ويبدو في بعض الحالات متوافقًا مع "معرفة الواقع معرفةً دقيقة"، أمّا في حالات أخرى فيبدو طابعه المعرفي ثانويًا تمامًا. وهو يوضع في بعض الأحيان على صلة وثيقة بالضمير الأخلاقي، ويوضع في حالات أخرى على صراعٍ معه. غير أنه لا شكّ في أنّ فرويد قد أراد الإشارة بهذا المصطلح إلى وجهٍ من أوجه الجهاز النفسيّ والسلوك الاجتماعي لا مجال

للشكّ في أهميّته. ذلك أنّ "مبدأ الواقع" هو ما يتيح للمرء أن يعيش في عالمٍ منقسمٍ ومتصارع، وأن يعمل على تدوير زواياه الحادّة ويتدبّر في الوقت ذاته تلبية الأوامر المطلقة الصادرة عن الطبائع والقوى المختلفة.

وهذا هو معنى ذلك المقطع الشهير الذي يصف فيه فرويد سلوك الأنا، ذلك الجزء من النفس ذو الصلة الوثيقة بمبدأ الواقع:

> **"... إننا نرى هذا الأنا ذاته مخلوقًا بائسًا يتعيّن عليه أن يخدم أسيادًا ثلاثة وتتهدده تاليًا أخطار ثلاثة: من العالم الخارجي، ومن ليبيدو الهو، ومن شدّة الأنا الأعلى.... وفي وضعه المتوسّط هذا بين الهو والواقع، غالبًا ما يستسلم لإغراء أن يغدو متملّقًا، وانتهازيًا، وكذّابًا، مثل سياسي يرى الأمور على حقيقتها، لكنه يريد أن يحفظ مكانته في أعين الناس"**(١).

مثل الأنا، فإن مبدأ الواقع لا يشير، إذًا، إلى "مبدأ" مستقلّ، وعالم من الموضوعات مُكْتَفٍ بذاته، بل يشير إلى ضَرْبٍ من "الحدّ الأوسط" الذي يبزغ دومًا من ختام صراع. فهو خطّ المقاومة الأضعف الذي يُبْنى من حوله نوع من التوازن، ونوع من الإحساس بكليّة الفرد وانخراطه في العالم. ومن المؤكّد أنّ هذا التوازن محفوف بالمخاطر، ولا يُدْرَك أنه كذلك (إذا ما أُدْرِكَ) إلا بعد أن يتمّ التوصّل إليه، دون أن يكون المرء على وعي واضح به (كما ينبغي أن نقول).

غير أنّ هذا التوازن يتمّ التوصّل إليه. ويشكّل تفكيكه إلى مكوّناته اللاواعية الدقيقة مرحلةً ضرورية من مراحل التحليل. غير أنّها مرحلة ينبغي أن تتلوها معرفة أنّه ما إنْ تُقام التسوية بين هذه المكوّنات، حتى نجد أنفسنا أمام محتوى جديد، لا يمكن اختزاله إلى محصّلة أجزائه. وهذا المحتوى يكون "ضمنيًا" وليس "لاواعيًا". ولا تعود ثمة حاجة في الحقيقة لأن يكبته الوعي ويبعده، لأنه لا ينتهك

---

(١) فرويد "الأنا والهو"، ص ٥٦.

المعايير الاجتماعية السائدة، بل يمتثل لها، ويتوافق معها. بل إنه يساعد بمعنى ما في تشكيلها، لأن هذا المحتوى الجديد ليس سوى doxa، رأي، شيء عاديّ، "رؤية للعالم" كما تظهر عمومًا في شكلها الملموس: ليس كنظام "مجرّد" وعويص بل كشيء مُقْنِع، ومُغرٍ، وشامل، كشيء يضمن التعايش السلمي، والتقارب بين الدّفعات المتصارعة.

من مبدأ الواقع إلى الـ doxa، ومن ثمّ إلى الأدب، الذي يمثّل – مهما بدا الأمر متناقضًا– واحدًا من أوضح تجليات مبدأ الواقع. فالأدب هو "الحدّ الأوسط" بامتياز، ووظيفته "التربوية"، "الواقعية" تتمثّل بدقّة في تدريبنا دون أن ندرك على مهمةٍ توسّطٍ ومصالحة لا تنتهي. والأدب (الذي يزدهر في مراحل الاستقرار الاجتماعي ويظهر فجأةً "عديم النفع" أو "مستحيلاً" خلال الحروب والثورات، شأنه في ذلك شأن مبدأ الواقع والـ doxa) يشير إلى عمق رغبتنا في إدخال "تعديل" على النظام القائم يتماشى مع فكرةٍ ما عن "السعادة". فهو يجعلنا ندرك أنّ "القبول" – الشعور بأننا "تريد" أن نفعل ما "علينا" أن نفعله – يمكن أن يكون واحدًا من أرفع مطامح النفس الفردية. ويقول لنا، بعبارة أخرى، إنه في غياب المعارك الكبرى (وإذًا – وهذه نقطة يصعب قمعها– في غياب ما يُدعى بالتراجيديات الكبرى) يكون من الحتمي من حين لآخر أن يحاول المرء إقناع نفسه بأنّ هذا العالم هو حقًّا أفضل العوالم الممكنة.

وإذا ما كانت مثل هذه الفكرة غير الهدّامة وغير المحرِّرة عن الأدب لا تزال تبدو محلّ خلاف، أو غير مقنعة، فلا يسعني سوى الاتكاء على صورة غالبًا ما خطرت لي في سياق هذه الدراسة. وهي صورة منقوشة على ضريحٍ إغريقيٍّ قديم في المتحف البريطاني، تُظْهِر خطّافًا – نصف جسده العلوي امرأة، ونصف جسده السفلي طائر جارح – يحمل جسدًا بشريًا ضئيلاً: يمثّل، بحسب الخبراء، روح الميّت. في الأسفل، يمسك الخطّافُ الروحَ بمخالبه ذلك الإمساك المُحْكَم، أمّا في الأعلى فيظهر بذراعيه الإغريقيتين في حالة عناق لطيف وحنون. والروح لا تفعل شيئًا لكي تتخلّص من مخالب الخطّاف. بل تبدو هادئة، بل وادعة. ولعلّها لا

تبدو ميتة: فلو كانت ميتة لما كان ثمّة حاجة للخطّافات. غير أنّ على الروح في الوقت ذاته أن تعلم أن لا مفرّ من مَسْكَةِ المخالب. ولهذا السبب لا تُخْفِض تحديقتها، بل تلقي برأسها على ذراعيّ الخطّاف بثقة. ولأنه ما من مفرّ فإنّها تفضّل أن تخدع نفسها وتضلّلها بشأن الطبيعة العطوفة، شبه الأمومية التي تنسبها إلى هذا المخلوق الذي يجرّها معه بعيدًا في طيرانه.

هل يمكن أن نلومها؟

الكسوف الكبير

الشكل التراجيدي بوصفه نَزْعًا لتكريس السيادة

"لأنَّ الممثّل الملكي قد وُلِدَ

فقد زُيِّنَت المنصّة التراجيدية:

الفرق المسلحة المحتشدة

راحت تصفّق بأيديها الملطخة بالدماء.

أمّا هو فلم يندّ عنه أيّ شيء مبتذل أو وضيع

في ذلك المشهد الذي لا يُنسى"(١)(*)

يحتفي الشاعر أندرو مارفل بكرومويل عبر تقديمه إعدام الملك تشارلز الأول كمشهد مسرحي، بل كتراجيديا، على وجه التحديد. وما تراه هذه الدراسة هو أنّ هنالك أسبابًا وجيهة تجعل ذلك ملائمًا ومناسبًا: فالتراجيديا الإليزابيثية واليعقوبية(**) كانت في الواقع واحدًا من العوامل الحاسمة في خَلْق "جمهورٍ" يدّعي لأول مرّةٍ في التاريخ الحقّ في جَلْبِ ملكٍ أمام العدالة. بيد أنَّ الاعتراف بهذه

---

(١) أندرو مارفل، "قصيدة غنائية عن عودة كرومويل من إيرلندا"، أشعار أندرو مارفل، تحرير هيو ماكدونالد، كيمبرج، ماس، 1952، 53- 56.

(*) "That thence the Roayal Actor born
The Tragick Scaffold might adorn:
While round the armed Bands
Did clap their bloody hands.
He nothing common did or mean
Upon that memorable Scene"

(**) نسبةً إلى الفترة بين 1558 – 1603 التي كانت فيها إليزابيث ملكة ايرلندا، والفترة بين 1603 – 1623 التي كان فيها جيمس الأول ملك إنجلترا على التوالي.

الدلالة التاريخية العميقة لا يعني أن تراجيديا النهضة الإنجليزية هي شكلٌ ثقافي "بيوريتاني" أو "برجوازي" أو "ثوري". وعلى العكس من ذلك، فإننا لا نجد في التراجيديا الإنكليزية سوى القليل مما يتنبأ بذلك العصر الجديد الذي افتتحته ضربة فأس في وايتهول في الثلاثين من كانون الثاني 1649. لكنّ العصور الجديدة لا تبرز إلى الوجود من خلال تطوير الأفكار الجديدة وحسب: فانحلال الأفكار القديمة أو الإطاحة بها يلعبان دورًا مكافئًا في بروز تلك العصور. وفي الحالة التي نتناولها، يتفق المؤرّخون على أنّ هذه بالفعل هي الظاهرة الحاسمة(١). ولذلك، سوف أحاول في الصفحات التالية أن أشير إلى العناصر الأساسية في تحديد الشكل التراجيدي، وأن أبيّن أنّ "المهمة" التاريخية التي أنجزها هذا الشكل بفعالية كانت على وجه الدقّة دكّ الإطار المفاهيمي الأساسي للثقافة السائدة. فالتراجيديا تنزع عن الملك المطلق كلّ شرعية أخلاقية وعقلانية. وبنزعها تكريس الملك، فإنّ التراجيديا تجعل من الممكن دقّ عنقه.

---

(١) يقول لورنس ستون: "إن اندلاع الحرب بحدّ ذاته هو أمر يسهل تفسيره نسبياً؛ والصعب هو أن نحزر لماذا انهارت معظم مؤسسات الدولة والكنيسة القائمة – العرش، والبلاط، والإدارة المركزية، والجيش، والأسقفية– مثل هذا الانهيار المخزي قبل سنتين من ذلك". ثم يقول ملخّصاً الأسباب الأساسية الأربعة للثورة: "أخيراً وليس آخراً كانت هناك أزمة الثقة المتنامية في استقامة موظّفي الإدارة العليا وكفاءتهم الأخلاقية، سواء كانوا رجال بلاط أم نبلاء أم أساقفة أم قضاة أم حتى ملوكاً" (أسباب الثورة الإنجليزية: 1529- 1642، لندن 1972، ص 48، 116). وفي تلخيصه للمناظرة بين المؤرّخين الإنجليز حول الثورة، يقول ماريو برونتي: "بين الكثير من المقاربات التفسيرية، تعمل فرضية فراغ السلطة على النحو الأفضل. و يتّفق ستون وتريفور-روبير في الأساس على هذه النقطة: أحدهما يشدد على الأزمة الذاتية التي حلّت بهيئة السياسيين الذين كانوا يديرون السلطة والمجتمع، والآخر يؤكد على أزمة بنى السلطة الموضوعية في المجتمع. وفي كلا الحالين، فإن أصل الثورة يكمن، لا في هجوم قوى اجتماعية جديدة تريد التغيير، بل في أزمة القوى القديمة، في فراغ سلطتها، في الفضاء السياسي الذي انفتح فجأة بعد تآكل طويل ومديد اعترى الحواجز التي نهضت للدفاع عن تلك السلطة" (انظر: "Hoobes e Cromwell"، في Stato e rivoluzione in Inghilterra، ميلانو 1977، ص 235- 236). ويمكن أن نجد التصور ذاته في المحاولات التي استهدفت إعادة بناء المقدمات الثقافية للثورة. وإليكم، على سبيل المثال، ما يقوله كريستوفر هيل: "السمة اللافتة أكثر من سواها... في الحياة الثقافية لإنجلترا قبل الثورة هي اضطرابها واهتياجها.... ولو استرجعنا الأمور، فإنّ النهضة والإصلاح، واكتشاف أميركا وعلم الفلك الجديد، قد أفلحت في تقويض الافتراضات والأهواء القديمة أكثر من فلاحها في إحلال حقائق جديدة محلّها" (الأصول الفكرية للثورة الإنجليزية، أكسفورد 1965، ص 7- 8).

١- "في هذه الأثناء، سوف نفصح عن غايتنا الخفيّة"(*)

دعونا نبدأ بالعمل الذي يستهلُّ التراجيديا الإنجليزية: غوربودوك، التي كتبها توماس نورتن وتوماس ساكفيل عام 1562. تحكي هذه المسرحية قصة ملك يتنازل عن عرشه ويقسم مملكته بين ولديه، فيريكس وبوريكس. ويعمد هذا الأخير إلى قتل أخيه والاستيلاء على المملكة كلّها، لكنه يُقتَل بدوره على يدي أمّه. وعند هذا الحدّ ينهض الشعب ويقتل كلاً من الملك والملكة. ويعمل النبلاء، المجتمعون في البرلمان، على قمع التمرّد الشعبيّ، وعلى الرغم من أنّ دوق ألباني يغدر بمشروع النبلاء المشترك ليضمن العرش لنفسه، إلاّ أنّ المسرحية تنتهي بإشارة واضحة إلى أنّ الأرستقراطية سوف تضع حدًا للتمرد.

منطق الأحداث العاري في هذه المسرحية غنيّ بالإيحاءات. وأحد هذه الإيحاءات أنّ التراجيديا تقدّم عالمًا يعود فيه أصل كلّ شيء إلى قرار الملك. وبذلك فإنّ التراجيديا تبايع المَلَكيّة بيعةً ملتبسة. فإذا ما كانت ثقافة الحكم المطلق العامة قد حاصرت سلطة السيّد التي خلعتها على الملك بضروبٍ لا حصر لها من التردد والشكّ (هي تلك التي يلخّصها بودان)[١](**)، فإنّ التراجيديا تمنحه مثل هذه السلطة كليًّا ودون أدنى تحفّظ. ففي عالم التراجيديا يكون الملك مطلقًا حقًّا. ولستُ أعني، سواء هنا أم فيما يلي، أنّ التراجيديا تقدّم الملك المطلق كما كان في الواقع. وأيُّ سعيٍ وراء تمثيل واقعي للنظام السياسي المطلق في الأعمال التراجيدية الإنجليزية

(*) من الملك لير لشكسبير، الفصل الأول، المشهد الأول.

1- انظر كارل شميت، Die Diktatur، برلين 1968، ص 25 – 28؛ فريدريش مينيك، Die Idee Der Staatsräson، ميونيخ وبرلين 1925، ص 70 – 80؛ وبيري أندرسون، أنساب الدولة المطلقة، لندن 1974، ص 49 – 51.

(**) جان بودان (1530- 1596) رجل قانون وفيلسوف سياسي فرنسي. اشتهر بنظريته في السيادة. عاش في مرحلة الإصلاح، وكتب على خلفية الصراعات الدينية والمدنية التي شهدتها تلك الفترة. من أبرز مؤلفاته كتابه الذي يحمل عنوان ستّة كتب في الجمهورية.

مصيره الإحباط الأكيد. ثمّ إنَّ قوة (أو ضعف) الحكم المطلق لا تكمن في شخص الملك، بل في نظام من المؤسسات الجمعية مثل البيروقراطية الفاعلة، والنظام المالي السليم، والجيش الدائم، وتوحيد القوانين توحيدًا وافيًا: وهذا ما يجعل من الأدقّ أن ندعو هذا النظام باسم "الدَّوْلَتِيّة"، كما يقول إيمانويل والرشتاين(١). غير أنّه من الصحيح أيضًا أنَّ الملك كان يعمل كخلاصةٍ ورمزٍ لنظام السلطة الجديد هذا في سياق نظريته السياسية الخاصة، التي كانت تدافع عن زيادة سلطة الملك وليس الدولة. ولذلك لا تحمل التراجيديا إلى المنصّة مؤسسات الحكم المطلق، بل ثقافته، وقيمه، وإيديولوجيته. وهذه الواقعة لا تقلّل بأيّ حال من الأحوال من قدرة التراجيديا على إنجاز مهمتها في التفكيك الجذري. وعلى العكس، فإنَّ أسبابًا تاريخية عميقةً تفعل فعلها في حالة الحكم المطلق لكي تجعل صراع الأفكار (مفهومًا على أنّه السيرورة الثقافية التي تضفي الشرعية على السلطة) مسألةً حاسمة. وأوّل هذه الأسباب هو سبب إنجليزي خاص ونوعيّ: حيث جعلتْ نقاطُ الضعف البنيوية البالغة التي يعاني منها العرش إقامةَ ملَكية مطلقة فعليّة ذلك الأمر العسير. وبذلك كان على محاولة إقامة هذه الملَكية أن ترتكز إلى عناصر ذات طابع مثالي. ويلاحظ كارل شميت أنَّ دفاع جيمس الأول عن حقّ الملوك الإلهي لم يكن سوى قناع يُلقى على انسداد آفاق وَضْعه الفعلي وقلّة آماله(٢). ولذلك، فإنَّ التراجيديا، حين تصوّر تدهور صورة السيّد الثقافية وانحطاطها، إنّما تجرّد الملكية، كما سنرى، من معقلها الأساسي، من سلاحها الجوهري. وثمّة سببٌ ثانٍ، أوسع مدى، يقف وراء تلك الأهمية الحاسمة التي يحوزها الحقل الإيديولوجي في هذا المضمار. ففي نظام الحكم المطلق السياسي، تختلف علاقة الثقافة والسلطة اختلافًا شديدًا عن تلك التي نجدها في أنواع أخرى من المجتمع، خاصةً في الرأسمالية. ففي هذه الأخيرة، تجد السلطة الاجتماعية شرعيتها منذ البداية في الواقعة البسيطة المتمثّلة في أنها موجودة وقائمة. فالملْكية التي تدافع عنها فلسفة الحقّ الطبيعي –

---

(١) النظام – العالم الحديث، نيويورك 1974، ص 146- 147.

(٢) Hamlet oder Hekuba، دسلدروف وكولونيا، ص 67.

والتي عادةً ما تكون مفروضة قبل العقد الاجتماعي – هـي حقيقـة فعليـة. إنهـا موجودة وحسب. وما من معنى لها يتعدّى عالم الطبيعة بعد "انقشاع الوهم" الـذي أحدثته فيزياء القرن السابع عشر. وبالنسبة لفلسفة الحقّ الطبيعي – حيـث أصـل التمييز بين "البنية" و"البنية الفوقية"– فإنّ الثقافة في جوهرها هي ذلك الوافد المتأخّر الذي تتمثّل وظيفته في الحفاظ على أساس الملْكية المتعـيّن. (لـيس مـصادفة أنّ "تنظيم الملْكية والحفاظ عليها" هو الصيغة الكلاسيكية التي تحدّد، في بداية رسـالة لوك الثانية، مهام السلطة السياسية وحدودها). أمّا في الحكم المطلق فـالعكس هـو الصحيح. فهنا تُستَمَدُّ شرعية السلطة الاجتماعية من شكلٍ من التنـصيب الإلهـي. وتقوم السلطة على خطةٍ متعالية، وعلى ترتيبٍ مقصود وذي مغـزى. ولـذلك لا يكون من حقّ العلاقاتٍ السياسية أن تقوم إلا بقدر ما تعيد إنتـاج ذلـك الترتيـب رمزيًا. وبكلمة، إذا ما كان بمقدور الملْكية البرجوازية أن يكون لها معنـى لأنّهـا موجودة، فإنّ بمقدور الملَكية المطلقة أن توجد لأنّ لها معنى. وما يجري في مجال ثقافة الحكم المطلق لا يقتصر على ذرى البنية الفوقية؛ فهذه الثقافة تملي الأسـاس أيضًا، أي شرط وجود الحكم السياسي. ومن هنا أنّ الصراعات والتعديلات الثقافية في عصر الحكم المطلق تؤثّر مباشرة على سياسة هذا العالم، الذي تمثّل التراجيديا واحدةً من ظواهر انهياره الحاسمة، على الرغم من تجاهلها المعتاد عند النظر فـي هذه المسألة.

السيادةُ سلطةٌ أصلُها فيها هي ذاتها، ولذلك تكون متحررةً مـن أيّ ضـبط وسيطرة؛ فهي "ذاتية التحديد"، كما يمكن لهيغل أن يقول. والسيادة سـلطة شـاملة، تصل إلى كلّ جزء من أجزاء الدولة وتحدّده، ولذلك تكون مشتملةً ضـمنيًا علـى مصيرها. وكلا هاتان الخاصيتان هما اللتان تمليان بنية غوربـودوك علـى نحـوٍ عميق. حيث نلاحظ، من حيث الشمول، أنّ قرار الملك سوف يؤثّر شيئًا فشيئًا على شخصه، وعائلته، وعلى النبالة، والشعب، والمجتمع برمّته: حَـدَثٌ إثـر حـدث، تترجّع آثار الفعل الملكي في الجسم السياسي كلّه. ونلاحظ، من حيث ذاتية التحديد، أنّ الملك هو الشخصية الوحيدة الحرّة فعلاً في أن تختار وتاليًا في أن تفعل بالمعنى الحقيقي للكلمة. إنّه الفاعل الحقيقي الرئيس، والوحيد بمعنىً مـا، فـي التراجيـديا

الحديثة. وكما يقول كيركيجارد في تأمّلاته حول الفارق بين التراجيديا القديمة والحديثة: "[في العالم القديم] حتى لو تحرّك الفرد بحريّة، فإنه يبقي مرتكزًا إلى المقولات الجوهرية مثل الدولة، والعائلة، والمصير. وهذه المقولات الجوهرية هي على وجه الدقة العنصر الجبريّ في التراجيديا الإغريقية، وخصوصيتها الدقيقة. ولذلك لا يكون دمار البطل نتاجًا لأفعاله وحسب، بل يكون معاناةً أيضًا، في حين أنّ دمار البطل في التراجيديا الحديثة لا يكون معاناةً في واقع الأمر، بل فعلٌ.... لقد فَقَدَ عصرنا جميع المقولات الجوهرية مثل العائلة، والدولة، والعرق. ولا بدَّ له أن يدع الفرد وشأنه، بحيث يغدو خالق ذاته بالمعنى الدقيق"(١). ويبقى أن نضيف فقط أنّ المثال الرئيس على هذا "الفرد" المتحرر من "المقولات الجوهرية" ضمن المجتمع (وليس خارجه، مطرودًا مثل متشرّد أو مجذوم) هو السيّد المطلق، الذي يكون مطلقًا بالمعنى الحرفيّ، أي طَلْقًا وحرًّا. والحال، أن التراجيديا لم تتمكّن من معاودة الظهور إلاّ في أواخر القرن السادس عشر، حين دخلت شخصية الأمير الجديد حلبة التاريخ. فلولا السيّد المطلق، لكانت التراجيديا الحديثة مستحيلة.

لنعد، بعد أن أكّدنا على هذه المنطلقات، إلى تراجيديا غوربودوك. حيث نجد هنا أنّ تلك الخصائص التي كان يُفْتَرَض بالملك أن يدّعيها لنفسه معطاة له أصلاً. لكن الأعطية مسمومة. فما يجعل غوربودوك سيّدًا – أي الشمول وذاتية التحديد- هو أيضًا ما يعلنه طاغيةً، تبعًا لإطار أو نموذج يبقى ثابتًا لا يتغيّر عبر تطور التراجيديا الإنجليزية(٢). ويأتي مفتاح التحوّل في مرحلة باكرة من المسرحية حين

---

(١) إمّا/أو، برينستون 1971، المجلد 1، ص 141، 147.

(٢) يصف ماركس في تأملاته في كتاب هيغل فلسفة الحقّ ذلك الديالكتيك العنيد الذي يوحّد السيّد والطاغية: "لا يقول هيغل سوى أنّ الإرادة الواقعية، أي الفردية، هي سلطة التاج.... وبقدر ما تكون هذه اللحظة من "القرار النهائي" أو "التحديد الذاتي المطلق" منفصلة عن "شمولية" المضمون وخصوصية القصد، فإنها تكون الإرادة الواقعية في هيئة نزوة. وبعبارة أخرى، "النزوة هي سلطة التاج"، أو "سلطة التاج هي نزوة""، انظر "نقد مذهب هيغل في الدولة"، في كتابات أولى، نيويورك 1975، ص 76. ويصل فالتر بنيامين إلى استنتاجات مشابهة، ولو عن طريق آخر: "في الباروك ليس الطاغية والشهيد سوى وجهين اثنين للملك. إنهما تجسيدا الجوهر الأميريّ المتطرفان بالضرورة. وبقدر ما يتعلق الأمر بالطاغية، فإن هذا واضح بما يكفي. ونظرية السيادة التي تتخذ مثالها تلك الحالة الخاصة التي تكون فيها السلطات الدكتاتورية غير ظاهرة للعيان، تقتضي بصورة إيجابية إكمال صورة السيّد، بوصفه طاغية"، أصل الدراما التراجيديا الألمانية، لندن 1977، ص 69.

يعلن غوربودوك لمستشاريه نيّته في التنازل عن العرش. "فعلى الرغم من محاولة المستشارين ثنيه عن ذلك بحجج "عقلانية" ("لا أقصد سوى أن أُظْهِر قواعدي الأكيدة،/ التي غرسها النوع داخل عقل الإنسان")(١)، إلا أن غوربودوك لا يزعج نفسه حتى بالردّ على تلك الحجج. فهو ملك لا لأنّه قادر على التفكير والإقناع، بل بفضل حقيقة أنّه يقرّر. وهو يقرّر بطريقةٍ "ذاتية التحديد"، أي دون أن يهتمّ لأمر الإدلاء بـ "البواعث" أو"الأسباب" التي دفعته إلى ذلك، والتي يبقى صامتًا إزاءها ذلك الصمت الصارم. ولا مفرّ هنا من أن نواجه مشكلة القرار، فهي مشكلة إلزامية بالنسبة لتاريخ النظرية السياسية عمومًا والسلطة المطلقة بوجه خاص. فهنا تكمن، كما أَلْمَعْنا من قبل، خاصيّة الملك الجوهرية: لأنَّ سلطة السيّدٍ تتمثّل، تبعًا لكارل شميت، في القدرة على الحسم في "حالة الاستثناء"(٢). وتتجسّد سلطة القرار هذه في الدكتاتورية، التي تهدف إلى وَضع حدٍّ لحالة الاستثناء، فإذا ما أَفْلَحَتْ في ذلك فَرَضَتْ نفسها على أساس سيادة دائمة وليس على أساس سيادة عارضة أو مؤقتة وحسب(٣). واللافت على وجه خاص أنَّ التراجيديا الإنجليزية، منذ غوربودوك فصاعدًا، تقدّم لنا ديناميةً للأحداث معاكسةً تمامًا لتلك التي وصفها شميت في حالة الدكتاتورية. ففي التراجيديا، نجد أنَّ الدكتاتورية (التي تقتضي، كما يقول بنيامين، "إكمال صورة السيّد، بوصفه طاغية") ليست وسيلةً لإنهاء حالة الاستثناء، بل هي، بعكس ذلك، ما يثير هذه الحالة، وما يستهلّ الحرب الأهلية. وبعبارة أخرى، فإنَّ

---

(١) توماس ساكفيل وتوماس نورتن، غوربودوك، الفصل الأول، المشهد الثاني، 218- 220. والنصّ مأخوذ من المجلّد الأول لكتاب دراما النهضة الإنجليزية، تحرير راسل أ. فريزر ونورمان رَبْكِن في مجلدين، نيويورك 1976.

(٣) Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität، ميونيخ، 1934، ص 11.

(٣) " حين يكون من الواجب التوصّل إلى نتيجة ملموسة، على الدكتاتور أن يتدخّل في السلسة السببية للأحداث بإجراءات ملموسة. فيقوم بفعل... ويمارس سلطة تنفيذية، ولا يكتفي بتمرير قرار أو إصدار قانون، أي لا يكتفي بأن يكون deliberare et consultare (مشيراً ومستشاراً)،... في الدكتاتورية، يكون الهدف أو الغاية، متحرراً من القيود ولا تحدده سوى ضرورة إنتاج وضْعٍ ملموس، تكون له الغلبة على الاعتبارات الأخرى" (شميت، Die Diktatur، ص 11- 12).

القوة التي يبديها الملك في قراره لا تُعلنه طاغيةً وحسب، بل عاجزًا عــن الحكــم أيضًا. والنتيجة أنَّ ممارسة السيادة تفضي إلى فوضى كاملة، كما لــو أنَّ الــسيادة والفوضى هما ذلك الشيء الواحد ذاته. وبذلك تمثّلُ التراجيديا الحكمَ المطلقَ علــى أنَّه مفارقة أو تناقض لا يقبل الحلّ، الأمر الذي سنحتاج إلى العودة إليه لاحقًا.

لقد قلت إن الملك يظهر في غوربودوك كطاغية، غير أنَّ ما يبدو صــحيحًا للوهلة الأولى هو العكس، إذ كيف يمكن للمرء أن يكون طاغية إذا ما تنازل، مثــل غوربودوك، عن عرشه؟ لكنَّ هذا التناقض هو تناقض ظاهريّ وحسب، والأحرى أنَّ السمة الأساسية لتنازل غوربودوك تكمن في شكله وليس في مضمونه، تكمــن في حقيقة أنّه يتجلّى كقرار يتّخذه سيّد، وكفِعْل صادر عن إرادة حرّة. وبمصطلحات الإليزابيثية، فإنَّ الصراع في مشهد التنازل (المشهد الثاني من الفصل الأول) يجــري بين إرادة غوربودوك وعقل مستشاريه. وهذان المصطلحان حاسمان كلاهما فــي كتابات القرن السادس عشر الأخلاقية-السياسية، التي تضع الفــارق بــين الملــك والطاغية في العلاقة التي تتأسّس بين الإرادة والعقل على وجه التحديد. وأرســطو عند ليدغيت إنّما يعزف على هذا الوتر: "وإلى الإسكندر كتبَ في صِدْقٍ/ أنَّ عليــه أن يحكّم العقل على الدوام"[١]. ويكتب توماس إليوت[*]: "العنادُ عاطفة ساكنة، مثبّتة إلى الإرادة، هاجرة للعقل.... دفعتْ كثيرًا من القادة الصناديد والأمراء النــبلاء لا

(١) حكم الملوك والأمراء (طبعة بينسون، 1511). كان العقل بالنسبة للإليزابيثيين ذلك المصطلح الذي يمدّ جسراً بين حقلي المعرفة والأخلاق. وكان الملَكة التي تتيح للإنسان ان يفهم الكون ككلٍّ عضوي تنظّمه قوانين تعمل أيضاً على تعيين حدود مجال الفعل الفردي. وكانت الإرادة خاضعة له، مثلما كان الفــرد ذاته - بوصفه إرادة خاصة- خاضعاً للكلّ العضويّ الذي هو جزء منه. ولذلك فــإنّ الــصراع بــين هاتين الملكتين يمكن أن يغدو انفجارياً حقّاً مع ظهور فرد (مثل السيّد المطلق) لم يعــد خاضــعاً لأيّ قانون.

(*) سير توماس إليوت (1490 – 1546) واحد من جماعة عُرفت في تــاريخ الأدب اللإنجليــزي باســم جماعة "التعليميين" وهم باحثون استهواهم المذهب الإنساني الجديد، فضلاً عن تعاليم اليونان والرومان القدماء. أمّا كتابه الحاكم (1531)، فعبارة عن بحث في الفلسفة الأخلاقية تأثر فيه بكتابــات العلمــاء الإيطاليين في عصره، علاوة على اهتمامه بفكر الفلاسفة والكتّاب الأقدمين.

لأن يُسقِطوا أنفسهم وحسب، بل لأن يجعلوا أيضًا جميع مواطنيهم في خطرٍ وفي حالةٍ من الخراب والدمار"(١)وفي مرآة العظماء يرثي ريتشارد الثاني، قائلاً: "ويلٌ لمن حلّت لديهم الإرادة محلّ الحكمة"(٢)، ويقول هوكر(*)، مُقَنِّن الإيديولوجيا الإليزابيثية العظيم: "ثمّة ينبوعان أساسيان للفعل البشري، المعرفة والإرادة...؛ الإرادة ... تختلف كثيرًا عن تلك الرغبة الطبيعية المتدنيّة التي ندعوها بالشهوة. فموضوع الشهوة هو كلّ ما يُحَسّ بأنّ من الخير الرغبة فيه؛ أما موضوع الإرادة فهو ذلك الخير الذي يدفعنا العقل لأن نلتمسه"(٣). وأخيرًا، نقرأ في مرآة السياسة عند منقلب القرن:" [العيش في ظلّ ملَكية] خطِرٌ جدًا، وينبغي أن يُخشى منه (نظرًا لضعف الإنسان، والحرية العظيمة التي يحوزها الملوك في أن يفعلوا ما يحلو لهم، سواء كان خيرًا أم شرًّا، والسلطة العظيمة التي يحوزونها في تنفيذ ما تقودهم مشيئتهم إلى تنفيذه)"٤. وباختصار، فإنَّ الإرادة في حالة الملك، وكما يوضح المقبوس الأخير، هي سلطة، سلطة الفعل. ومما له دلالته أنَّ ما من شيء يضمن أن تكون سلطة الفعل هذه خاضعة لما يمليه العقل، إذ يطمح الحكم المطلق، على العكس، إلى تحرير هذه السلطة تحريرًا كاملاً. ففي "استقلال السياسة" يفصح الكلّ العضويّ الإليزابيثيّ عن مبدأ الطغيان. ويقوم تمييز هوكر المواسي بين الشهوة والإرادة على الأسبقية والسيطرة المنسوبتين إلى العقل، غير أنّه ما إن يُكَفّ عن

---

(١) الكتاب المُسمّى الحاكم [1531]، لندن 1907، ص 242.

(٢) وليم بالدوين، مرآة العظماء [١٥٥٩]، تحرير ليلي ب. كامبل 1938، ص 111، وهذا المقبوس مستمدّ من الفصل الثالث "كيف خُلِع الملك ريتشارد الثاني من منصبه بسبب حكمه الفاسد، وقُتِل بائساً في السجن".

(*) ريتشارد هوكر (1544- 1600) من أبرز الكتّاب الدينيين في عهد الملكة إليزابيث، ومن أقوى المدافعين عن النهج الديني الخاص الذي استنته إنجلترا، ما بين الكاثوليكية التقليدية والبروتستانتية المتطرفة. ويعتبر كتابه قوانين الحكم الكنسي وثيقة بالغة الخطورة من حيث الموقف الديني، فضلاً عن كونه من روائع النثر الإنجليزي.

(٣) ريتشارد هوكر، قوانين الحكم الكنسي، لندن 1888، الكتاب I، ص 76.

(٤) مرآة السياسة (ترجمةٌ صاحبها مجهول لكتاب غيوم دولا بيرييه Le Miroir Politique، لندن 1589، B.

اعتبار ذلك مسلّمةً مفروغاً منها، حتى يغدو من غير الممكن التمييز بين الإثنين: "سلطة الطغيان توضع في يدي واحد وحيد... يطغى تبعًا لإرادته غير المحدّدة، ... تبعًا لشهوته الحسية وإرادته"(١). هكذا توضع الشهوة والإرادة الآن على مستوى واحد. "الجسد المدنّس" ينتصر على "العقل الرباني": الطاغية يُخْضِع السيّد.

ومع غوربودوك، يتحول الصراع الأخلاقي القديم بين الإرادة والعقل إلى صدام سياسي بين السلطة التنفيذية والامتياز الاستشاري، بين غوربودوك ومستشاريه، بين السيّد والأرستقراطية. وتتوافق مصطلحات هذا الصراع أشدّ التوافق مع نظام المكاتبات الذي ازدهر في إنكلترا أواسط القرن السادس عشر. فكان الملك "قلب" الدولة، ومصدر الفعل فيها، في حين كان النبلاء "العيون"، أو أعضاء الحسّ والتفكير(٢). غير أنّ ما كان تمييزًا وظيفيًا في "صورة العالم" هذه، وتعاونًا بين مختلف الأعضاء لما فيه خير الكلّ، يغدو في غوربودوك نزاعًا. وبذلك تكون أول حركة في أول تراجيديا إنجليزية حركةَ قَطْعٍ للروابط التي تسند الثقافة السائدة، وفي قرارتها، فإنَّ التراجيديا ليست أقلّ من نَقْضٍ لصورة العالم الإليزابيثية وتفكيك لها.

"صورة العالم الإليزابيثية" هي، بالطبع، فرضية تأريخية أولاً وأساسًا. وقد قدّمها على نحوٍ مستقل وفي الفترة ذاتها تقريبًا كل من ثيودور سبنسر عام 1942(٣) و إ. م. و. تيليارد عام 1943، وهذا الأخير هو الذي "ابتدع" المصطلح. وفي العام 1943 أيضًا كان ليو سبيتزر يضع كتابه أفكار الانسجام العالمي الكلاسيكية

---

(١) مرآة السياسة، Eiiij وما قبلها.

(٢) انظر على سبيل المثال ذلك المقطع من كتاب توماس ستاركي حوار بين الكاردينال بول وتوماس لَبْسِتْ والذي يورده ويناقشه إ. م. و تيليارد في كتابه صورة العالم الإليزابيثية، لندن 1943، ص 90- 91. [سبقت ترجمة هذا الكتاب إلى العربية بعنوان الأدب في عصر شكسبير، ترجمة نبيل حلمي، دار المعارف بمصر، 1971].

(٣) شكسبير وطبيعة الإنسان (محاضرات لويل، 1942، الطبعة الثانية، نيويورك 1961).

والمسيحية، حيث عمل على توسيع حجاج مماثل يطاول أوروبا الغربية بأكملها.[١] ويسير هذا الحجاج من الناحية الأساسية على النحو التالي: تقوم الثقافة الأوروبية على مواجهة بين الأفلاطونية والمسيحية، اللتين كان التحامهما قد سيطر عليها حتى "انقشاع الأوهام" العلمي في القرنين السابع عشر والثامن عشر. ولذلك، ليس هنالك في الأساس سوى مرحلتين في الثقافة الأوروبية: المرحلة الممتدة من العصور الوسطى إلى النهضة، والمرحلة الحديثة. وينكر هذا الحجاج، بكلّ منوّعاته، خصوصية عصر الحكم المطلق التاريخية والثقافية، وهو إنكار يسهل كثيرًا في حالة إنكلترا حيث كان وجود مثل هذا العصر أقصر وأشدّ زعزعةً منه في غير مكان. هكذا، يقول تيليارد: "حين نأتي إلى صورة العالم [الإليزابيثية] ذاتها، يمكن أن نقول على نحوٍ دوغمائي إنها كانت لا تزال متمركزةً على الإله على نحوٍ راسخ ومكين، وكانت طبعةً مبسّطة من صورة قروسطية أعقدَ بكثير". ومن هذا المنظور، تغدو السمة الحقيقية الوحيدة التي تميّز الثقافة الإليزابيثية هي قدرتها على مكاملة بعض العناصر الحديثة مع الكلّية القروسطية القائمة أصلاً، وباختصار، قدرتها على "التسوية": "على الرغم من أنّ صورة العالم القروسطية العامة قد بقيت في خطوطها العامة خلال العصر الإليزابيثي، إلا أنّ وجودها كان آنئذٍ مزعزعًا ومحفوفًا بالمخاطر. فقد كان هنالك ميكيافيللي، الذي يمقت فكرة الكون المنظّم إلهيًا... وتتمثّل عظمة العصر الإليزابيثي في أنّه اشتمل على قَدْر كبير من الجدّة دون أن يفجّر الشكل النبيل الخاص بالنظام القديم. وهنا تأتي الملكة ذاتها. فلقد حشر آل تيودور أنفسهم في بنية العالم

(١) أفكار الانسجام العالمي الكلاسيكية والمسيحية: مقدمات لتفسير كلمة "Stimmung"، تحرير آنا غرانفيل هاتشر، بالتيمور 1963. وقد ظهرت الطبعة الأصلية في Traditio II (1944) و III (1945).

القروسطي. كانوا جزءًا من النسق وجعلوا أنفسهم لازبين لا يمكن الاستغناء عنهم"[١].

مهما تكن القدرة التي تتمتّع بها نظرية صورة العالم الإليزابيثية في تفسير ظواهر أخرى، إلا أنها تخفق في التقاط أهمّ واقعة في ذاك العصر. ذلك أنّ الإنتاج الثقافي يتواصل عبر قفزات وتكثّفات غريبة؛ وفي مرحلة الحكم المطلق الإنجليزي، كان هذا الإنتاج متركّزًا في الدراما-ضمن-ال-دراما، في التراجيديا. فلو لم توجد هذه الدراما، لكادت الثقافة الإليزابيثية تخلو من أيّة أهمية بالنسبة لنا، وذلك للأسباب ذاتها التي يقدّمها تيليارد: إذ إنّها ما كانت لتقدّم سماتها الخاصة المميّزة، تلك السمات التي جعلتها موضوعًا للدراسة خاصًا ومختلفًا عن سواه. ولذلك، فإنّ المرء حين يتكلّم على الثقافة الإليزابيثية، عليه أن يتكلّم على التراجيديا التي قدّمتها، لكن هذا على وجه التحديد ما تحول نظرية صورة العالم الإليزابيثية دون القيام به. ولا شكّ أنّ هذه النظرية تهتم لأمر التراجيديا، لكن ذلك لا يتعدّى حدود تخصيصها بتلك الوظيفة الغريبة المتمثّلة بإثبات ترسيمتها من موقعٍ معاكس (a contrario)، حيث يُرى أنّ النقض التراجيدي يُظْهِر صلابة الكلّ العضويّ القروسطيّ، وأنّ الحاجة إلى التدمير الجذري تثبت قوة ما ينبغي أن يُدَمَّر. وهذا يكافئ القول إنّ عطيل، بخنقه ديدمونة، إنّما يؤكّد أهميتها. وهذا لا شكّ فيه، إلا أنّه يخنقها. وكذلك التراجيديا، في تدميرها صورة العالم القروسطية، تعترف بأهمية تلك الصورة، لكنها تدمّرها على الرغم من ذلك. وديناميّة هذا التدمير هي التي ينبغي أن نركّز

---

(١) صورة العالم الإليزابيثية، ص 2، 5. وثمّة مقطعان من شكسبير كثيراً ما تمّ إيرادهما دعماً لهذا التصور: خطبة أوليس حول المرتبة (التي هي في آن معاً سلطة عليا ومبدأ لعدم التساوي في الوضع) في ترويلوس وكريسيدا، وحكاية أغريبا في كريولانس. وصحيح في هاتين الحالتين، بالطبع، أن شكسبير يغدو لسان حال صورة العالم الإليزابيثية؛ لكن كلا الخطبتين تثبتان أنهما بلا أيّ فاعلية بالمرّة: أغريبا تخفق في تهدئة البليبيان، وأوليس لا يعيد ترسيخ مبدأ التراتب في الجيش اليوناني. وإذا ما كان هذان المقطعان يوضحان أيّ شيء، فإن هذا الشيء ليس قوة الإيديولوجيا الإليزابيثية لدى شكسبير، بل ضعفها.

عليها، وليس ذلك الصرح الجميل الذي ما إن ينتهي الفصل الخامس حتى يكون قد تحول إلى أنقاض. ولقد رأينا أنّ منشأ هذه الدينامية هو في قرار الملك، أو الأحرى في واقعة أنّ الملك يتصرف كسيّد مطلق. ولاشكّ أن تيليارد محقّ في ملاحظته أمجاد إليزابيث الكثيرة التي "تحشرها في بنية العالم القروسطي". لكن ذلك لا يعني سوى أنّ هذه الأمجاد لا تتبيّن الوظيفة الفعلية الجديدة التي تقوم بها الملكة. وحدها التراجيديا تواجه الأمير الجديد وتحدّق فيه مباشرة، وتختار أن تصدّق ادّعاءاته المتعلقة بالحكم المطلق وتُحكِمُها على نحوٍ منهجيّ. وحدها التراجيديا، في المرحلة الإليزابيثية، هي الحديثة حقًّا، والصارمة حقًّا.

لنَعُد مرّة أخرى إلى غوربودوك والصراع الدائر فيها بين إرادة الملك وعقل الأرستقراطية. يسبّب الملك، بفعله، انحلال الدولة بأكملها. وبذلك يكشف الحكم المطلق عن قوته الكاملة، إنّما التي تتكشّف بدورها عن كارثة اجتماعية. وسوف يَثبُت أنّ غوربودوك هي نمط أو غرار تسير عليه التراجيديا الإنجليزية، إنّما من حيث نوع القصة التي تحكيها ونوع المنطق الذي تضفيه على الأحداث ليس غير. وما سيُفقَد هو الخاصية الأساسية الثانية في التراجيديا، ما لديها من شكل خاص ومحدّد في تأمّل الأحداث. ففي غوربودوك، تحرّر الإرادةُ ذاتَها من العقل، ويحرّر الفعلُ ذاتَه من القول؛ واستقلالُ الفعلِ السيّد، الذي يبلغ الذروة مع إرادة الملك ومشيئته الغامضة المحيّرة للأفهام، يولّد سلسلة الأفعال التي تؤلّف القصة. غير أنّ العقل الذي هزمته إرادة الملك لا يُدَمَّر. ففي المشهد الأخير من المسرحية، يعمد إيوبولوس، لسان حال إيديولوجية الدولة وأشدّ نصير لصورة العالم الإليزابيثية، إلى إعادة إنتاج تلك الحجاجات ذاتها التي رفضها غوربودوك في البداية. وبذلك تكون المؤسسة الثقافية الإليزابيثية قد صمدت إزاء صدمة الفعل الدراماتيكي، الذي عَمِلَ بالإضافة إلى ذلك على إثبات صحّتها وسريانها: فإيوبولوس كان قد تنبّأ بذلك كلّه منذ البداية. وعلى هذا الأساس، فإنّ قيم هذه المؤسسة تعود إلى الميدان، وقد اغتنت بل وتسلّحت، هذه المرّة، بقوةٍ كانت في البداية حكرًا على الملك وحده. ويغدو من الممكن ثانيةً للبرلمان في نهاية غوربودوك أن يتدخّل في مجرى الأحداث ويغلق تسلسلها، واصلاً بالتراجيديا إلى خاتمتها. لقد أعاد توحيد القوة والعقل، وأخضع

الأولى للثاني. ولم يُتِحْ لنا سوى القليل من الحكم المطلق، لأن غوربودوك ليست قطّ أكثر من نصف تراجيديا. واستعادة العقل واستعادة الأرستقراطية تنطوي واحدتهما على الأخرى، فإذا ما كانت قيم صورة العالم الإليزابيثية قد نجت، فذلك لأنّ أنصارها السياسيين قد نجوا أيضًا. وكما يسير تقدّم الحكم المطلق باتجاه إلغاء هؤلاء الأنصار، كذلك يسير تقدّم الشكل التراجيدي - الذي يمثّل في تطوّره مرآةً ناصعةً لـ "أزمة الأرستقراطية"- باتجاهٍ يجعل من المستحيل قيام خاتمة يتأذّى فيها العقل، فما بالك بأنّ يتسلّح أيضًا، ويعود إلى احتلال المنصّة. وهذا ما نصادف الدليل عليه بعد نصف قرن من الزمان حين يعيد شكسبير كتابة غوربودوك ويسميها الملك لير.

على الرغم مَن أنَّ حبكة الملك لير أعقد بكثير، فإنها تقوم على الافتراضات ذاتها التي رأيناها شغّالة في غوربودوك. فتقسيم المملكة هو فعل باطل ينافي كلّ عقل، حتى إنّه يطلق من عقالها ما في "الطبيعة" الأنانية لدى كلٍّ من إدموند وغونيريل وريغان من قوة تدميرية. بيد أنَّ أعرافًا معينة هي أوضح هنا منها في غوربودوك، خاصةً تلك الواقعة المتناقضة في الظاهر والمتمثّلة في أنَّ التنازل عن العرش فعل طغيانيّ. فقرار التنازل، الذي كان في غوربودوك "غايةً" وحسب (tout court)، يغدو لدى لير "غايةً غامضةً": ملتبسة، مستغلقة، اعتباطية، وتُعْرَض على أنها كذلك. بل إنَّ المبرر البسيط والهزيل الذي يقدّمه لير لتنازله عن العرش - ثقل شيخوخته- يشير بوضوح إلى أنّه قد خان وظيفته السياسية والعامة لمصلحة شخصه الخاص وجسده. هكذا يستسلم لير لـ "طبيعةٍ ساقطة" - مثل كلوديوس [عمّ هاملت] أو مثل ماكبث، وإن يكن بشكلٍ مختلف- وهذا الاستسلام يشير إلى تحوّل الملك إلى طاغية. ومشهد التنازل برّمته محكوم بنزعة الحكم المطلق المتغطرسة لدى لير. وهو بخلاف غوربودوك، لا يكتفي برفض نصيحة مستشاره كينت؛ بل يطرده من المملكة مهدّدًا إيّاه بالموت. وما يرضيه في كلمتي غونيريل

وريغان هو الهوّة التي تحفرانها بينه وبينهما، والتبعية النهائية التي تعلنانها[١]. وبالمقابل، فإنّ ما يثير حنقه في كورديليا هو روحها الإقطاعية التي لا تشوبها شائبة: "أحبُّ جلالتك/ بما تقتضيه آصرتي، لا أكثر ولا أقلّ" (الفصل الأول، المشهد الأول 92 – 93)[٢]. فكورديليا لا تزال تقطن عالمًا من الالتزام المتبادل، ومن الحقوق والواجبات الإقطاعية، في حين يطمح لير إلى قدرة كلّية مطلقة. و"جنونه" هو في جزئه الأكبر عاقبة حتمية لهذا الطموح، وليس عاقبة للإطاحة بهذا الطموح. ولذلك نجده في الفصل الثالث، المشهد الثاني، والعاصفة في أوج شدّتها، يزعق مطلقًا أوامره العبثية في وجه قوى الطبيعة (ازفري، يا رياح، وشققي وجنتيك!). وكذلك في الفصل الثالث، المشهد الرابع، حين يضع نفسه موضع القادر على إطلاق حكم رفيعٍ على كلّ ابنةٍ. ومن ثمَّ في المشهد الأخير، حين لا يسعه أن يكافئ أولئك الذين حاولوا مدّ يد العون له بأفضل من الشتائم، وتمجيد قدراته الخاصة: "ألا خسئتم كلكم من قتلة وخونة! كنتُ ربما أنقذتها. أما الآن، فقد رحلتْ إلى الأبد!/.../ لقد قتلتُ العبد الذي راح يشنقك" (الفصل الخامس، المشهد الثالث، 269 – 270، 274، التشديد لي). هكذا يبدو الجنون، كما قال بنيامين، كعلامة واضحة على تدهور السيّد[٣].

---

(١) العلاقة بين لير وبناته تستبق النصيحة التي يقدّمها كتيّب إرشادي يعود إلى أتعس سنوات الحكم المطلق الإنجليزي، مرآة التَكمِلات (1635). فالخطب التي يُنصَح بها لمخاطبة الملك تبرز فيها نقطتان واضحتان أصلاً لدى شكسبير. ففي حضرة الملك، يفقد الملتمس كل حقّ، ولكي يثبت ذلك، يجعل الملك حكماً على مصيره ("إن الشرف الأعظم الذي يمكن أن أبلغه، هو أن أموت بجدارة في عمل من أعمال خدمتك"؛ "فرصة مناسبة لأن أحافظ [على خدمتي المتواضعة] بتعريض حياتي ودمي للخطر" [ص 2، 3]. كما أنه يفقد أيضاً كلّ حقّ في ميدان اللغة، التي لا يستخدمها للإقناع، بل فقط ليثبت الفجوة الاجتماعية بين المرسل والمتلقي ("سيدي، إذا كانت الكلمات قادرة على التعبير عن الواجب الذي أُلْزِم فيه نفسي"؛ "لا بد أنني أكون قد نسيت نفسي كثيراً، لو حسبت أنّ أيماني تكفي لكي تستحق حظوة وقاركم الأميريّ" [ص 1، 2].

(٢) جميع المقبوسات من مسرحيات شكسبير مستمدّة من The Riverside Shakespeare، تحرير ج. بلاكمور إيفانز، 1974.

(٣) أصل الدراما التراجيدية الألمانية، ص 70.

وكما تشدّد تراجيديا الملك لير من دعاوى الحكم المطلق التي نجدها في غوربودوك، فإنها تخفّف في الوقت ذاته من الدعاوى المضادة التي تطلقها الأرستقراطية. ولا شكّ أنّ الملك لير تعجّ بالنبلاء المخلصين، مثل كنت وغلوسستر وألباني وإدغار، كي لا نذكر السادة الكثيرين الذين يظهرون على الخشبة ليؤكّدوا إخلاصهم للملك العجوز. ما هو مُفْتَقَد ليس عدد النبلاء المخلصين، بل وظيفتهم. ذلك أنه لم يعد من المتاح لهم، كما كان متاحًا لإيوبولوس في غوربودوك، أن يدرجوا الأحداث ضمن إطار من المعنى السياسي عضوي وعقلاني. ففي المشهد الأول من التراجيديا، لا يعارض كنت الملك لير إلاّ ليدافع عن حقوق كورديليا (التي يشاطرها أخلاقيةً إقطاعية)، وليس باسم مصالح المملكة العليا. كما أنّه حين يغادر البلاط لا يظهر أيّ قدرة على استشراف العواقب القادمة. والخدمة الوحيدة التي سيقدّمها لاحقًا للملك لير يلهمها الإخلاص لشخص وليس لمؤسسة سياسية. وحين يحاول غلوسستر، بدوره، أن يقدّم وصفًا للأحوال في بداية المسرحية، فإنه يلجأ إلى ما كان قد بدا للجمهور الإليزابيثي ضَرْبًا من الخرافة الفارغة، أو "غباء العالم العجيب": "ما رأينا من تكرار كسوف الشمس والقمر مؤخّرًا لا يبشّرنا بخير... الحب يفتر، والصداقة تسوء، والأخوة ينقسمون: الشغب في المدن؛ والفتنة في البلاد؛ والخيانة في القصور؛ والآصرة تنفصم بين الولد ووالده" (الفصل الأول، المشهد الثاني، 107- 108، 110- 114). لكن أوضح مثال على قصور النبالة يأتي في الكلمة التي يختتم بها إدغار المسرحية:

علينا أن نخضع لوقر زماننا المحزون هذا،

وأن نقول ما نشعر به، لا ما ينبغي لنا أن نقوله.

لقد فاقنا أكبرنا بما عانى: نحن الشباب

لن نرى بقدر ما رأى، ولن نعمّر بقدر ما عمّر.

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، 323 – 326)

ولا ينبغي أن يبدو غريبًا أن الفعالية الدراماتيكية الاستثنائية لهذه الأبيات تكمن في غبائها المثير للقشعريرة، في الابتذال العنيف الذي تفرضه على المسرحية. ففي العمل ذاته الذي جعل ثقتنا بمعنى الكلمات تلتاث، يعاود الظهور ذلك التطمين الكليل الذي يشتمل عليه قول مأثور شائع واستعارة ميتة: "وقر زماننا"، "ترى بقدر ما رأى"، "تعمّر بقدر ما عمّر". والقصة التي اشتملت على انهيار مملكة واثنتين من العائلات (إذا لم نذكر عددًا كبيرًا من الجنود الفرنسيين والإنجليز) تُلَخَّص على أنها "زمان محزون". وعلى الرغم من أنّ الملك لير قد أنكرت شفافية المشاعر في اللغة، نجد أن إدغار يلحّ علينا أن "نقول ما نشعر به". و"الكبار" و"الشباب"، هاتان المقولتان اللتان جرّدتهما المسرحية من كلّ قيمة تأويلية، تُنْبَشان الآن من قبريهما كما لو أنهما تفسّران شيئًا. وأخيرًا، لكي يُخْتَتَم الأمر كلّه، أربعة أبيات صغيرة مقفّاة غاية في الإتقان، تأتلق بالكلمات ذات المقطع الواحد، تأتي لتضع خاتمةَ عملٍ غزا فيه النثر المعذِّب ساحة الزخرف الإيقاعي. هكذا تكون كلمة إدغار ذلك الهبوطَ المفاجئ الاستثنائي، والملائم. وتشير عاديتها العمياء إلى الهوّة التي فغرت فاهًا بين الوقائع والكلمات، أو بصورة أدقّ، بين المراجع والمدلولات. فخاتمة الملك لير توضح أنّه لم يعد أحد قادرًا على إضفاء معنى على السيرورة التراجيدية؛ فما من خطبة تضاهيها، وهنا على وجه التحديد تكمن التراجيديا(١). ويلاحظ المرء هنا علامة الوقف التاريخية التي تفصل بين

---

(١) "يبدو لنا أبطال [كتّاب التراجيديا الإغريق] في أقوالهم أكثر سطحية منهم في أفعالهم على الدوام؛ ويمكن أن نقول إنّ الأسطورة لا تجد قطّ في الكلمة المنطوقة ذلك المعادل الموضوعي الوافي. فبنية المشاهد والصور الملموسة تنقل حكمة أعمق مما يستطيع الشاعر أن يصوغه في كلمات ومفاهيم (والشيء ذاته يمكن أن يصحّ على شكسبير، الذي يتكلم هاملت لديه بسطحية قياساً بما يفعله...) (فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، غاردن سيتي، نيويورك، 1956، ص 103). ويقتضي موقف نيتشه، الذي يقبله بنيامين أيضاً (أصل الدراما، ص 108- 109)، تعديلين اثنين، حتى لو تركنا جانباً رأيه النبوئي بهاملت. أولاً، إنّ ما يتحدث عنه من عدم كفاية الكلمة تجاه الفعل لا ينطبق على البطل وحده، بل أيضاً على البنية الدرامية ككل، بما في ذلك جميع الشخصيات الأخرى فضلاً عن الجوقة. وثانياً، إن ما يدعوه نيتشه بـ "السطحية" ويدعوه بنيامين بـ "الصمت" لا يمكن أن يُرى كنتيجة لعنف الأحداث الأسطورية (إذ أنّ اللباب الحقيقي للتراجيديا سوف يكمن فيه وحده عندئذ)، بل كعنصر مُكوِّن للبنية التراجيدية ذاتها، وسوف أعود إلى هذا باختصار، ولكن لكي نتطرّق إلى التمييز الذي ينطوي عليه ذلك من خلال المثال الأشهر، دعونا نقول إنّ من الممكن أن نعالج حتى أسطورة أوديب بشكل غير تراجيدي: فما يجعلها تراجيدية ليس سوى الشكل النوعيّ الذي بُنيت فيه.

غوربودوك والملك لير. ففي غوربودوك، يفلح العقل، على الرغم من اندحاره مؤقتًا أمام سلطة الملك الحاسمة، في استشراف معنى وإضفائه على سلسلة الأفعال. فهو يبقى قطبًا في الدراما على الدوام، مَحْبُوًّا بتمثيله الخاص، ويبرز من محنته أشدّ غنى وثقة بنفسه. وفي النهاية، يكون مُجَهَّزًا لأن يبدأ بإعادة العالم إلى نصابه. أما في الملك لير، فنجد أنَّ ذلك المقدار الزهيد الذي يتبقى من العقل لا يهزمه مجرى الأحداث وحسب، بل يهزأ به ويبدّده. وإذا ما كانت تُعطى له الكلمة الأخيرة في النهاية، فذلك ليس إلا بفضل تلك المبارزة القديمة، شبه الإعجازية، بين ولدي غلوسستر؛ وإذا ما كان يعاود الظهور على الخشبة، فذلك ليس إلا بهدف أن يبلبلنا بفقر تأملاته.

قبل أن نتفحّص عواقب ما قلناه للتوّ، دعونا ننظر باقتضاب في التعديلات الدلالية التي خضع لها مصطلح "تراجيديا" في مجرى بضعة عقود وحسب. يلاحظ جورج شتاينر، في سياق تناوله الاستهلال في حكاية راهب لتشوسر، أنَّ معنى التراجيديا بالنسبة للعصور الوسطى... لم يكن يشير إلى شكلٍ درامي. "التراجيديا سردٌ يروي حكايةَ شخصيةٍ قديمةٍ أو بارزةٍ تعاني تدهورًا في حظّها يمضي بها نحو نهاية كارثية"(١). فالتراجيديا هي إلى حدٍّ بعيد مرادف لسوء الحظّ أو الموت، وهي تحافظ على هذا المعنى ليس في مرآة العظماء وحسب، بل حتى في أَرْدِنْ الفيفرشامي (١٥٩٠؟: "ويدرّبك على التضلّع من تراجيديته")(٢) وفي التراجيديا الإسبانية لكيد (١٥٩٠؟: "هذا السيف الذي حلفت به.../ سيكون هو ذاته صانع تراجيديتك)(٣). ومن هذا المنظور، فإنَّ ماهية الأمير تكون أكثر أهمية مما يفعله. وإذا ما كان سقوطه مدويًّا، فذلك لأسباب "كميّة"، إذا جاز القول، وليس لأسباب متأصّلة في وظيفته السياسية النوعية. وتمثّل غوربودوك لحظة ثانية، تكفّ فيها التراجيديا عن كونها قصة ملك يعاكسه القدر، وتغدو قصة طاغية. ونجد هذا

---

(١) جورج شتاينر، موت التراجيديا، لندن 1961، ص 11. وهذا ما يشير إليه أيضاً كتاب ليلي ب. كامبل التصورات التيودورية عن التاريخ والتراجيدي في "مرآة العظماء"، بيركلي 1936، ص 17.

(٢) أردن الفيفر شامي، مجهولة المؤلف، فريزر وربْكن، المجلد 1، iii، 168.

(٣) توماس كيد، التراجيديا الأسبانية، فريزر وربْكن، المجلد 1، II، I، 92- 93.

المعنى الجديد للتراجيديا لدى إيليوت: "لدى قراءة التراجيديات، [على المرء] أن يلعن حياة الطغاة التي لا تُطاق ويمقتها"؛ ولدى سيدني: "التراجيديا الرفيعة والممتازة... تجعل الملوك يخشون من أن يكونوا طغاةً، وتجعل الطغاة يبدون فكاهتهم الطغيانية"؛ ولدى بتنهام: "حياة [الأمراء] الشائنة وضروب طغيانهم تتكشّف للعالم ككلّ، وتُدان شرورها، ويُهزَأ بحماقتها وغطرستها المفرطة، وتُصَوَّر نهاياتهم البائسة في المسرحيات والمهرجانات، لكي تُظْهِر تحوّل الحظّ، وعقاب الإله العادل ثأرًا من حياة الرذيلة والشرّ"(١). فالتراجيديا الآن هي قصّة طاغيةٍ يطلق العنان للفعل بعيدًا عن العقل. غير أنّه إذا ما كانت غوربودوك ومقالات القرن السادس عشر تفضّل هذا المعنى للتراجيديا، فإنّ ذلك على الدوام بقصد تعزيز مكانة العقل. بل إنَّ التراجيديا تغدو الآن شكلاً جماليًا تربويًا بارزًا ومتفوّقًا. ونجد إشارةً أخيرةً إلى ذلك في وظيفة درامية لم ننظر فيها بعد. فكلُّ فصل في غوربودوك يُفْتَتح بِعَرْضٍ صامت ويُخْتَتم بجوقة. فالعرض الصامت، من جهة أولى، يقدّم من خلال التمثيل المجازي (الأليغوريّ) ما سيحدث في ذلك الفصل، حيث يوضع التمثيل المجازي في نوع من الترميز، أو يُعَبَّر عنه من خلال الأمثال السائرة، على نحوٍ يضمن أن يتمَّ فهمه مباشرة. أما الجوقة، من جهة أخرى، فتوجز ما حدث في ذلك الفصل وتؤكّد على دلالته ومغزاه. وبذلك فإنّ الفعل يواصل حدوثه في السياق الزمني والدلالي الذي أقامه العقل، على الرغم من أنَّ قرار السيّد يحرره من أغلال العقل. فالعبرة تتصدّر الحكاية، والنموذج العام يستبق الحالة المحددة. ومع غوربودوك، تتّخذ التراجيديا هيئةً بفضل إقحام السيّد في أصلها ومنشأها، لكن هذا التطور لا يَحصل إلا ضمن بنية درامية محدّدة بصرامة ولا تزال تتمتع بخصائص معينة سوف تبقى مُحَصَّنة في وجه الكارثة، وتحدّ منها، وتسبغ عليها معنى، وتحلّها. وأخيرًا، فإنّ التراجيديا تدخل، مع ما تتّسم به الملك لير من قوّة هدّامة، طورًا ثالثًا من التطور، تسقط فيه "أسوار العقل وحصونه" التي سبق لهاملت أن

---

(١) إيليوت، الحاكم، ص 41؛ فيليب سيدني، دفاع عن الشعر (1585؟)، لندن 1929، ص 45؛ جورج بتْنهام، فن الشعر الإنجليزي (1589)، كنت، أوهايو 1970، ص 49.

تشكّك فيها ذلك السقوط الذي لا قيامة بعده. فلا الشخصيات ولا سواها من العناصر الدرامية تفلح في إضفاء دلالة على الحبكة التراجيدية: "أتنبأ أن خلافة العرش ستستقرّ على فورتنبراس، وأنا أهبه صوتي المحتضر، فاروِ له عمّا جرى، عن الكبيرة والصغيرة، ليعرف دوافعي... والبقية صمت وسكون" (هاملت، الفصل الخامس، المشهد الثاني، 355- 358). "عن الكبيرة والصغيرة": بالنسبة لهاملت، هذا هو كلّ ما يسع المرء أن يقوله عند نهاية تراجيديته. وهوراشيو، بما يميّزه من ضمير متوسّط، سوف يحكي لفورتنبراس "عن أفعالٍ ملؤها الفجور والقتل والشذوذ، وعن أحكامٍ هي وليدة الصُدف، ومجازر عفوية، وجرائم قتل بالحيلة ومُفْتَعَل الحجج، وفي العقبى أغراض أُسيء فهمها، حلّت برؤوس مبتكريها" (الفصل الخامس، المشهد الثاني، 381-385). وباختصار، فإنه يقدّم له ملخّص الحبكة. ولكن ماذا عن "البقية"، التي لا يمكن أن تكون سوى معنى ما جرى؟ هذا ما ينزل عليه تحظير هاملت: فلا يتجرّأنَّ أحد ويسبغ معنى عليها.

ينبغي أن يكون واضحًا، من الملاحظة الأخيرة، أن مفهوم التراجيديا الذي أحاول أن أرسم خطوطه العامة هنا لايمكن أن يكون سوى مفهوم بنيوي، قادر في آنٍ معًا على تحديد محور تركيبي (حبكة) ومحور استبدالي (قيم)(*)، وعلى إيضاح العلاقة الفريدة القائمة بينهما في التراجيديا. وهذا يعني أنّ "التراجيديّ" – هذا

(*) من المعروف أن معنى العلامة اللغوية عند سوسور يتحدد من خلال بعدين: أولهما هو البعد الأفقي التركيبي (موقع العلامة في تركيب الجملة وعلاقتها بغيرها من العلامات والوحدات النحوية التي تحكم بنية هذه الجملة)، وثانيهما هو البعد العمودي الاستبدالي (الذي لا توجد مكوناته فعلياً في التركيب اللغوي مع أنّ هذا البعد القائم على الاستبدال الانتقائي يحكم دلالة العلامة ووضوحها). ولأنّ البعد الأفقي التركيبي يقوم على المجاورة والاندماج والتداخل فقد أسماه جاكوبسون بعداً كنائياً، لأن الكناية تقوم على هذه الأسس نفسها كما هو الحال في علاقة السبب بالنتيجة ودلالة الجزء على الكلّ وما إلى ذلك. وبالمقابل، فإنّ البعد العمودي يعمل من خلال الغياب، حيث يعتمد اختيار أو "حضور" أيّ علامة على "تغييب" واستبعاد ما كان يمكن أن يحلّ محلّها مكانياً ونحوياً (مبدأ المرادفة والتضاد)؛ بمعنى أنّ البعد العمودي يقوم عموماً على مبدأ التماثل والمشابهة مما يسمح بتسميته بالبعد الاستعاري لأن الاستعارة تقوم على المشابهة والقياس والتماثل.

المصطلح الذي يشير دومًا إلى بعد واحد من أبعاد المشكلة، هو في العـادة (حتـى لدى نيتشه) محتوى الأفعال - لا وجود له كحالة ممكنة في التاريخ البشري، سواء كان واقعيًا أو مُتَخَيَّلاً. وحدها التراجيديا هي التي توجد؛ أي ذلك الشكل المحدّد من أشكال تمثيل ذلك التاريخ: بنية صارمة من حيث عدم تناظرها موسـومة بافتقـار تكوينيّ. فالتراجيديا كاملة التحقق هي مَثَل أو حكاية رمزية ذات مغزى عن تدهور سيّد وانحطاطه مُقْحَمة في سياق لم يعد قادرًا على فهمها. إنها نـصٌّ يفتقـر إلـى وظيفة تأويلية كافية ولا بدّ أن يكون فيه "الحكم" النهائي أفقر بكثير من ذلك الـذي أَصْدَرَتْه. ولقد نُسِب عدم الكفاية هذا، منذ هيغل فصاعدًا، إلى اختفاء الجوقة ومعها ما دعاه هيغل "وعيًا أخلاقيًا رفيعًا، يـدرك القـضايا الجوهريـة، ويحـذّر مـن الصراعات الزائفة، ويزن النتيجة"(١). وإذا ما كانت الجوقة في التراجيديا القديمة قـد أدّت فعلاً تلك الوظيفة التي ينسبها إليها هيغل (وهو سؤال محلّ خلاف شديد)، فإنَّ هذه الجوقة، التي لا تزال حاضرةً في غوربودوك حيث تتوافق في نهاية المسرحية مع الأرستقراطية، تختفي تمامًا في التراجيديا الحديثة، وتختفي معها وجهـة نظـر شاملة و"رفيعة"، أو بكلام أدقّ، لا يعود هذا الوعي ملكًا لتلـك الشخـصيات التـي تسيطر على الخشبة التراجيدية، والتي هي أوجه متنوعة للطبقة السائدة في حينهـا. ففي التراجيديا الحديثة، تظهر هذه الطبقة فجأة عاجزة عن فهـم مجـرى التـاريخ ومعناه. وليس لديها ما تعلّمه لأولئك الذين يشاهدون والذين يجدون أنفـسهم وقـد حُرِموا من المرشد الروحي الذي كانوا قد اعتادوا عليه، وذلك على وجه الدقّة فـي الوقت الذي تجعل الأحداث التي يشاهدونها من هذا الإرشاد ضرورة مطلقة. هكـذا يُجْبَر النظّارة بالمعنى الحرفي للكلمة على أن يفكّروا وحدهم: وهـذه أوّل مـرّة لا يجدون فيها أيّ شيء أو أيّ أحد يريهم السبيل. فعلى مدى آلاف من السنين، كانت "الأفكار" تكتسب صحّتها وسريانها ليس من "صدقها الجوهري" (وهذا معيار علمي حديث)، بل من "سلطة" أولئك الذين يقدّمونها. ومع التراجيديا الحديثة، يتحلّل مبـدأ السلطة هذا، وتتلاشى معه العقبة الرئيسة التي تحول دون وجود ذلـك الجمهـور العقلاني الذي سيضطلع آخرون، بطرائق أخرى، بمهمة تشكيله تمامًا.

---

(١) علم الجمال، ترجمة ت. م. نوكس، أكسفورد، 1975، ص 1210.

٢- "حكاية يحكيها معتوه، لا تعني أيّ شيء"(*):

بالنسبة لنا يشير مفهوم المسرح مباشرة إلى نشاط جمـالي، أمـا بالنسبة للإليزابيثيين فكان قبل أيّ شيء آخر مرتبطًا بنظامٍ من العلاقات السياسية.

> **"العالم مسرح، الأرض خشبة، يملؤهـا الله والطبيعـة بـ الممثلين، ويظهر عليها الملوك بالعدّة المناسبة، بعضهم يُحْسِن لعب دوره وبعضهم الآخر لا يُحْسِن.... جميع البشر لهم أدوارهم، وكـلّ يلعب دوره"[١].**

وهذه الفكرة التي ترى في العالم مسرحًا يلعب فيـه البـشر دورًا لا معنـى حقيقيًا لها إلاّ في سياق "مجتمع المنزلة" الإقطاعي، الذي تكمن سماته الجوهريـة، بحسب إعادة البناء التي قام بها ماكفرسون، في حقيقة أنَّ "عمل المجتمع الإنتـاجي والتنظيمي موزَّع رسميًا على جماعات، أو مراتب، أو طبقات، أو أشخاص" كـلٌّ منهم "مُقيَّد إلى طريقةٍ في العمل، ويُعْطى أو يُسْمَح له بأن يأخذ نسبة من المـردود تتلاءم مع أدائه لوظيفته"[٢]. أما دلالة التراتـب بحـسب المنزلـة فـي المجتمـع القروسطي فتكمن، كما يقول باحث آخر في الفكر السياسي القروسطي، فـي أنّـه "كان على وجه الدقة دمغة يُدْمَغ بها عضو منزلة محدّدة فـلا يعـود بمقـدوره أن يغادر منزلته الخاصة وينتقل إلى سواها.... كلّ عضو في المجتمع ينبغي أن ينجز الوظائف المخصّصة له، نظرًا للقناعة التي كانت سائدة بأنَّ ذلك جزء مـن تـدبير إلهي. وكان ذلك مبدأ النداء أو الدعوة... الذي يقضي بأنَّ كلّ فرد يُنادى أو يُـدْعَى

(*) من ماكبث لشكسبير، الفصل الخامس، المشهد الخامس.

(١) توماس هيوود، "المؤلِّف يخاطب كتابه" قصيدة تصديرية لكتاب دفاع عن الممثلين، تحرير ريتشارد. هـ. بركنسون، نيويورك 1941، 1- 4، 12.

(٢) سي. ب. ماكفرسون، النظرية السياسية للفردانية التملّكية: من هوبز إلى لـوك، أكـسفورد 1962، ص 49.

(vocatus) لإنجاز مهمات نوعية ومحدّدة.... ما كان مهمًّا لــيس الفــرد، لــيس الإنسان، بل... المنصب الذي يشغله ذاك الفرد"(١). ولذلك، لا يوجد الفرد إلا بقــدر ما يكون "ممثّلاً" لـــ "دور" اجتماعي. ولا يمكن النظر إلـــى المجتمــع إلاّ بوصــفه مسرحًا، ولا إلى الحياة إلاّ بوصفها أداءً. غير أنّه في حالة كهذه، وإذا أردنا الدّقــة، لا يعود من الممكن تصوّر مسرح فعلي. والحقيقة أنّ المجتمع الإقطاعي لم يعرف المسرح إلاّ في شكله الديني، بوصفه إعادة أداء دائمة للأدوار المقرَّرة إلى الأبــد. ولن يمكن للخشبة أن تُبْعَث من جديد إلاّ حين يبدأ نظام الأدوار الذي يشكّل مجتمع المنزلة هذا بالأفول، وتُنْقَض الروابط السياسية الصلبة في سياق الأزمــة المديــدة التي شهدها القرن الرابع عشر. ويعود أصل الحكم المطلق - وها نحن نرى مــن جديد ضرورة هذه المقولة التأريخية- إلى محاولة إيقاف هذه السيرورة. فقد أَمِلَــتْ التراتبية الإقطاعية التي كان تنظيمها الدقيق في حالة مــن الاخــتلال أن تــستعيد وضعها عبر تركيز السلطة في يدي السيّد(٢). وهذا المــشروع الطوبــاوي الــذي شهدته أواخر العصور الوسطى، والذي يتجلّى بأكمل هيئة له في إطــار صــورة العالم الإليزابيثية، لم يعش طويلاً، لكنه وجد تجسّدًا دراماتيكيًا لافتًا في مــسرحيات

(١) وولتر ألمان، الفرد والمجتمع في العصور الوسطى، بالتيمور 1966، ص 49.

(٢) "مع الإبدال المُعَمَّم للرسوم بريوع نقدية، فإنّ الوحدة الأساسية لاضطهاد الفلاحين السياسي والاقتصادي ضعفت على نحوٍ كبير، وتهدّدت بان تتفكك وتنحلّ (وكانت نهاية هذا الطريق "العمل الحــر" و"عقــد الأجر"). وهكذا باتت سلطة اللوردات الإقطاعيين الطبقية في موضع مخاطرة مباشرة مــع الاختفــاء التدريجي للسخرة. وكانت النتيجة انزياح القسر السياسي-القانوني نحو الأعلى باتجاه قمــة متمركــزة ومُعَسْكَرة، هي الدولة المطلقة. وإذ خفّ هذا القسر على مستوى القرية، غدا متركّزاً علـــى مــستوى "وطني". وتمثلت النتيجة في جهاز السلطة الملكية المُعاد تعزيزه" (أندرسون، أنساب، ص 19). ونجــد حكماً مماثلاً لدى إيمانويل والرشتاين: "في ذروة الإقطاعية الغربية، حين كانت الدولــة اضــعف مــا تكون، ازدهر مالك الأرض، سيّد العزبة.... وما كان لوردات العزبة ليرحّبوا عندئذ بتعزيــز الآليــة المركزية لو لم يكونوا في حالٍ من الضعف وجدوا أنّه بات من الأصعب فيه مقاومةُ مطالب الــسلطة المركزية ومن الأسهل الترحيبُ بمنافع النظام المفروض. ومثّل هذا الوضع قــد فرضــته المــصاعب الاقتصادية التي شهدها القرنان الرابع عشر والخامس عشر، وتدهور الريوع الإقطاعيــة" (النظــام- العالم الحديث، ص 28). ولقد عكست نشاطات التشريع والقسر التي نسبها هــوكر إلـــى الله بأمانــة الوظيفة الجديدة للسيّد بوصفه سياجاً في وجه التفكك الاجتماعي (القوانين، ص 64- 68، 81). حتـــى القوانين الطبيعية تمّ تصورها على أنّها "الأوامر السامية التي يفرضها شرع الله"، وعلى أنّهــا وســائل كثيرة جداً لتفادي التحلل الشامل الذي سينجم إذا ما مّضت عناصر الكون الفرديــة كــلٌ فــي ســبيله الخاص" (ص 66).

"المشكلة"* في السنوات الأولى من القرن السابع عشر، تلك المسرحيات التي يُفضّل من وجهة نظر تاريخية أن ندعوها بالمسرحيات النازعة للإشكالية.

والمسرحية النازعة للإشكالية بامتياز هي مسرحية شكسبير واحدة بواحدة (1604)، التي تُغْني وتُكْمل البنية التي أقامها قبل ذلك بسنة جون مارستون في مسرحيته الناقم. وتتمفصل هذه البنية حول أربعة عناصر، هي طبيعة الشخصية الرئيسة، وعلاقة هذه الشخصية بالحبكة، وخصائص الشخصيات الأقلّ أهمية، والمشهد الختامي. وتتحدد هذه العناصر الأربعة مثل كثير من المصاقبات الإيديولوجية في صورة العالم الإليزابيثية، وهي لا تعاود الظهور في البنية التراجيدية إلا لتوضع موضع شكّ وتساؤل. ومن المفيد، لذلك، أن نتفحّص اشتغال صورة العالم الإليزابيثية "البرنامجيّ" لكي ندرك بمزيد من الوضوح كيف تشكّلت التراجيديا كنفيٍ لها. ولو بدأنا بالشخصية الرئيسة، الممسكة الشرعية بأعلى سلطة، كالدوق عند شكسبير أو الألتوفرونت عند مارستون، نلاحظ أن خاصيتها الجوهرية هي ألاّ تكون خاضعة للأهواء. فهذا ما يفرّقها عن الشخصيات الأخرى، التي هي أضعف على نحوٍ واضح على هذا الصعيد، وما يعيّنها على أنها السيّد في اليوتوبيا الإليزابيثية، ذلك السيّد الذي يكون مُكرَّسًا للخير العام بقدر ما يكون متجرّدًا عن

(*) عادةً ما يشير مصطلح "المسرحيات المشكلة"، في الدراسات الشكسبيرية إلى ثلاث كوميديات كتبها شكسبير بين أواخر تسعينيات القرن السادس عشر والسنوات الأولى من القرن السابع عشر: العبرة بالخواتيم، واحدة بواحدة، وترويلوس وكريسيدا، مع أنّ بعض النقّاد يوسّعون هذا المصطلح ليطاول مسرحيات أخرى، خاصةً هاملت، حكاية شتاء، تيمون الأثيني، وتاجر البندقية. وكان الناقد ف. س. بواس قد سكّ هذا المصطلح في كتابه شكسبير وأسلافه (1869). ويُشْتَقّ هذا المصطلح من نمط من الدراما كان شائعاً أيام بواس، وغالباً ما يُقْرَن بالكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن. ففي مسرحيات المشكلة هذه يجري تقديم الوضع الذي تواجهه الشخصية الرئيسة على أنّه مثال ونموذج لمشكلة اجتماعية معاصرة. ويرى بواس أنّ هذا الشكل الحديث من الدراما يقدّم نموذجا مفيداً يمكن أن تُدْرَس من خلاله أعمال شكسبير التي بدت من قبل ذات توضّع قلق ما بين الكوميدي والتراجيدي، مع أنّ المسرحيات الثلاث التي أشار إليها بواس هي كوميدية جميعها. ويرى بواس أيضاً أنّ مسرحيات المشكلة عند شكسبير تحاول من خلال شخصياتها الرئيسة أن تستكشف معضلات أخلاقية ومشكلات اجتماعية محددة.

المصالح الشخصية. فهو يخضع للعقل وليس للإرادة، إذا ما عدنا إلى مصطلحاتنا الباكرة، في حين يطغى الهوى الأنانيّ - كي يكون الدرس أوضح ما يمكن- على كلٍّ من أنجيلو، نائب السلطة الشرعية، ومندوزو، مغتصبها. ومن يستعيد هذه السلطة، إذًا، يكون شخصًا متكاملاً، وكلّيًا بحيث يمكن أن يُقَسَّم دون مخاطرة: إلى الدوق/ الراهب، أو الألتوفرونت/ ميلفول. وما يغدو لدى البطل التراجيدي جرحًا وعجزًا مؤسيين يكون هنا حيلةً وتدبّرًا، وأسرار دولة (Arcanum imperii) تعمد إلى التنكّر الذي أمكن حتى لإيليوت أن يواصل اعتباره أفضل طريقة يتّبعها "حكّامه" لكي يعرفوا أنفسهم. فدوق فيينا وقد ارتدى ثياب كاهن يطوف المدينة ويراقب. وأنجيلو يعلن في نهاية واحدة بواحدة "أدرك أنَّ فخامتكم قد راقبتم فعالي كأنكم القدرة الإلهية" (الفصل الخامس، المشهد الأول، 369- 370). وهذه الرؤية الفائقة للسلطة هي عنصر شكلي حاسم. فالأبطال التراجيديون عميان دومًا على نحوٍ يثير الريبة، وفي الدراما اليعقوبية، تُفْتَقَد تمامًا فكرة أنَّ أيّ شخصية يمكنها أن "ترى" التطور الدرامي في كلّيته، مما يجعل الجهة الوحيدة التي تمتلك رؤية شاملة للأحداث هي الجمهور. غير أنّ هذا القَلْب الجذري لما كان يُفْتَرَض به في الحالة المثالية أن يكون نظام إدراك تنازلي من الأعلى إلى الأدنى، حيث يرى المرء أكثر كلما ارتفع موقعه[1]، يحمل معه بعض العواقب الانفجارية في مجتمع تراتبيّ. ففي النهاية، يمكن لأولئك الذين يملكون الرؤية الأعمّ أن يطالبوا بالسلطة الأعمّ، وسوف يقوم تمجيد البلاد فوق البلاط في مرحلة ما قبل الثورة على خيانة هؤلاء للمصلحة العامة[2]. ويبدو شكسبير في "مسرحيات المشكلة" معنيًّا بإجهاض مثل هذه العواقب. فمن خلال الدوق، يجد جمهور لندن "مندوبَه" الخاص الذي يمثّله على الخشبة، والذي يمكنه أن يقوم، علاوةً على ذلك، بما يُنْكَر على الجمهور ويتدخّل في

---

(١) يقيم إيليوت (في الحاكم، ص 5) توافقاً صارماً بين الفهم والمنزلة: "أولئك الذين يفوقون سواهم في نفاذهم إلى الفهم... ينبغي ان يوضعوا في موْضعٍ أرفع من البقية حيث يمكن أن يَروا ويُروا؛ فأولئك من خلال روافد حصافتهم الممتازة... يمكن ان يوجِّهوا الاخرين ذوي الفهم الأدنى في سبيل الفضيلة والعيش اللائق".

(٢) يشير مصطلح "البلاد" إلى أنَّ البشر الذين يحدّدهم ينبغي أن يُنْظَر إليهم كأشخاص ذوي روح عامة، لا تحركهم المصلحة الخاصة، ولا يلوثهم نفوذ البلاط وفساده، ويمثّلون الخير الأسمى لمجتمعاتهم المحلية، وللأمة التي يعملون من أجل مصالحها، ومصالحها فقط". المجلة التاريخية الإنجليزية [1962]، i، 309؛ أورده لورنس ستون في أزمة الأرستقراطية: 1558- 1641، أكسفورد 1965، ص 502.

الأحداث. غير أنَّ الدوق ليس مجرّد هيئة تمثّل الجمهور؛ فهو أيضًا وقبل كلّ شيء مُخرج واحدة بواحدة، يأتي بالشخصيات إلى الخشبة، ويخرجهم منها، ويقول لهم ما يفعلونه ويقولونه، ويقترح الحِيل والوسائل، وضروب الاستبدال والتنكّر. فحبكة واحدة بواحدة ليست سوى كوميديا كتبها الدوق، الذي يهدف - كما يشرح بوضوح ومنذ البداية (الفصل الأول، المشهد الثالث)- إلى إعادة بسط سلطته على فيينا واستعادة قوة مؤسساتها. وإذ يغدو السيّد "مُخرِجًا"، وتغدو مكيدته "مسرحيةً"، يغدو هدف مسرحيات المشكلة أن تعيد تكوين عالم مسرحي "من فوق". وتشكّل خاتمة الناقم مثالاً نموذجيًا بهذا الصدد.

ميلفول: (لبيترو وأوريليا)

أنتما روحان بهيجتان، امسحا عيونكما التي لطالما بلّلها الدمع.

أمّا هذا الرجل! (يطرد ميندوزا) فَنَسْرٌ لا يطير.-

(لبيترو وأوريليا) أنتما كما عاهدتما-

(لماكيريل) وأنت من أهل الضواحي.-

(لبيليوزو) يصعب أن أعدّك أسوأ أصدقائي:

أنت خادم عجوز مثالي.-

(لسيلسو والقبطان) بوركتما، أنتما بين ضلوعي.-

(لماريا) أنت في قلبي.

بقية الممثلين الذين لا قيمة لهم لينصرفوا من غير قيمة؛

وأمّا أنا، فإنني هنا أمارس حقّي،

الذي آمل أن يسرّ الجميع. عمتم مساءً، جميعًا"(١)

---

(١) جون مارستون، الناقم، تحرير م. ل. واين، لنكولن، نبراسكا، 1964، V، vi، 154 -162.

بحسب استراتيجيةٍ تعاود الظهور في واحدة بواحدة، فإنَّ السيّد يعيد هنا توزيع الأدوار الاجتماعية. فالعالم قد جُعِل مسرحًا من جديد، ولهذا السبب فإنَّ الأداء يمكن أن ينتهي، معلنًا أنّه لم يعد من مبرّر للمسرح كمسرح منذ الآن فصاعدًا. وبخلاف الحالة في التراجيديا، فإنَّ القَفْلَة هنا هي ذروة بالفعل، وخاتمة. والأمر كذلك حتى على المستوى الزمني بمعناه الدقيق، من حيث الموقع الوظيفي الذي تشغله في تسلسل الحبكة. فهنا القَفْلَة ليست الحلقة الأخيرة في سلسلة الأحداث وحسب، بل مشهدًا يرسل ترجيعاته إلى الخلف، ولا يكتفي بمجرّد "إنهاء" الحبكة، بل ينقض طابعها كسلسلة متعاقبة مُبْرَمَة غير عكوسة، أي كتاريخ. وفي حين تكون التراجيديا محكومةً بإدراك أنَّ ما من عودةٍ، الأمر الذي يلخّصه مشهد الاحتضار (فديدمونة ودوقة مالفي "تعودان إلى الحياة" للحظة مما يوهم بأنَّ كلّ شيء يمكن أن يبدأ من جديد، لكنهما لا تلبثان أن تلفظا النفس الأخير)، نجد في المشهد الأخير من مسرحيات "المشكلة" أنَّ الأفعال الإجرامية التي حسب الشخص الشرير أنها اقتُرِفت تتكشَّف على أنّها لم تحصل قطّ، وأولئك الذين اعتُقِد أنّهم ماتوا ينهضون ثانيةً، مما يبهج الحاضرين جميعًا. وهكذا يتحقق دراميًا ذلك المثل الأعلى لكلّ ثقافةٍ من ثقافات الاستعادة: إلغاء إبرام التاريخ وعدم قابليته للعكس وجَعْل الماضي يدوم إلى الأبد. وبذلك تُعاد صياغة العلاقات الاجتماعية، التي لم تعد مخادعةً ومنتجةً لأحداث لا تمكن السيطرة عليها، في شكلٍ شفّاف ومحدود مكانيًا، أي في شكلٍ ساكن.

ويبقى أن نتكلم على الآخرين، الذين يتهدّدهم فيما يظهر قَدَرٌ درامي مختلف تمامًا، ويثبت بدلاً من ذلك أنهم كانوا شمعًا ليّنًا مطواعًا في يدي ساحر مُحْسِن وخيّر. وهذه الشخصيات، باستثناء الشرير، تكون موسومة بصفتين من صفات التابع المثالي، هما الإخلاص والسلبية. فنصادف نساءً ظللن لسبع سنوات على حبهنّ للرجال الذين نبذوهنّ بل رفضوا رؤيتهنّ بعد ذلك؛ وسجّانين يستسلمون للجاذبية المنبعثة من راهب؛ وأخوات لا يخطر لهن أدنى خاطر بأن ينتقمن لأخٍ قتيل؛ وقادة حصون يبقون على إخلاصهم العنيد لسيّدهم الشرعي إنّما المخلوع. فجميع هؤلاء حاضرون لكي يؤدّوا أدوارًا في الدراما التي تصوّرها السيّد، الذي

تُسْبَغ عليه (كما في خطبة جيمس الأول أمام البرلمان) "القدرة على رفع الوضيع من الأشياء، وخَفْض الرفيع منها، وعلى أن يجعل رعاياه أشبه بأحجار الشطرنج"(١). هكذا يَحقق السيّد نصره المسرحي الفعلي ليس على مثل هذه الشخصيات، بل على الشرير، أنجيلو في واحدة بواحدة أو برترام في العبرة بالخواتيم. وشكل إذلال الشرير متطابق في الحالتين: حيث يُجْبَر على قبول المرأة التي يرتبط بها شرعًا أو بخطبةٍ وتَرْكِ المرأة التي دفعه إليها الهوى. وهو يُكْرَه على الزواج من الأولى لأنّه مارس الحبّ مع زوجته أو خطيبته الشرعية، متخيّلاً أنّه يقترف الزنى. وخدعة الاستبدال هذه تضفي طابعًا دراميًا على واقعتين مهمتين. فهي، أولاً، تُنْكِر على مجال العلاقات الخاصة كلّ استقلال، وتجعله شفّافًا أمام أنظار السيّد والجمهور. فما حاول الشرير جاهدًا أن يبقيه خفيًّا يُعْرَض ويُهْزَأ به بلا شفقة. كما يدرك كلٌّ من أنجيلو وبرترام، ثانيًا، أنهما مجرّد "ممثلين" في خطة السيّد. والدور الذي جسّداه ماديًا يحبسهما في ثباته، ويطيح بكلّ مطمحٍ فردي كان قد داعب خيالهما، ويعيد إثبات المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه مجتمع المنزلة: أنّ الإنسان ما يصيّره إليه سيّده. وبذلك يجد كلّ شيء من جديد مكانه ومعناه، فيما يتعلق بالزواج، على سبيل المثال. ومسرحيات المشكلة لا تمجّد قدرة الملك، الحكيم، الداهية، القادر إلا لتختزله في النهاية إلى ضَرْب من قاضي الصلح. ولا ينبغي لذلك أن يبدو غريبًا، لأنّه ما الذي كان عليه الملك الصالح في اليوتوبيا الإليزابيثية سوى مدير للعدالة التقليدية؟ ولذلك تختم مسرحيات المشكلة بمشاهد قضاء وإصدار حكم، حيث تُؤدّى شعيرة العقاب والثواب على النحو الأكمل.

---

(١) خُطب جيمس الأول لعام 1609، جُمعت في أعمال جيمس الأول السياسية، تحرير تشارلز هوارد ماك إلوين، كيمبرج، ماس، 1918، ص 308. إلى جانب المسرح، فإنّ لعبة الشطرنج هي الاستعارة الاجتماعية الكبرى الثانية لدى الإليزابيثيين، ومن السهل رؤية السبب. ففي الشطرنج، كلّ قطعة تُعرّف بعدد معين من إمكانيات الحركة التي لا تتبدل وتختلف عن إمكانيات القطع الأخرى؛ كلّ قطعة باختصار مرتبطة بموقعها ومقيّدة إليه. وعلاوةً على ذلك (وكما هو واضح في النجاح العظيم الذي حققه عمل ميدلتون، لعبة شطرنج)، فإنّ كلّ جانب في الشطرنج – كل "ميدان"– له قائد أعلى لا خلاف حوله يتّخذ هيئة الملك.

وينبغي أن نلاحظ أيضًا أنّ ذكاء شكسبير يمضي إلى أبعد من ذلك في وضعه السيّد موضع الشخص القادر على تحقيق التسوية المرغوبة بين مؤسسة المجتمع السياسية وأولى ضروب التوق إلى الاستقلال من طرف المجتمع المدني. ففي واحدة بواحدة، وبخلاف ما يبديه أنجيلو من تمسّك حرفيّ وعنيد بالقانون، ينتهك الدوق بسلطته "العقود الخاصة" بين الأفراد، ولو كانت خالية رسميًا من كل ما يستلزم عقابًا قانونيًا. وفي العبرة بالخواتيم، يرفع الملك من شأن الجدارة والقدرة العلمية إزاء غطرسة برترام الأرستقراطية العنيدة. فالسيّد يعيد تكوين شبكة من العلاقات الاجتماعية يمكنها، بسبب امتلاكها مثل هذه القاعدة السياسية المتينة على وجه الدّقة، أن تحتمل وتنفتح على "جِدَّةٍ" مستعدّة وراغبة في أن تُقْحَم ضمن الإطار القديم. ويجسّد الشكل التراجيكوميدي "الخليط" في بنيته الدرامية تلك التسوية التي كانت واحدًا من المطامح الإليزابيثية العظيمة بين عالم الدولة وعالم المجتمع المدني(١).

دعونا نستأنف تفحّصنا للبنية التراجيدية، التي يتحول فيها السيّد-الشخصية الرئيسة في مسرحيات "المشكلة" إلى شخص البطل التراجيدي الأعقد بكثير. ودعونا ننظر، بدايةً، في اثنين من التأويلات الأوسع شهرة للبطل التراجيدي. نجد أولهما في كتاب هيغل علم الجمال، حيث يضع هيغل جِدّة التراجيديا "الحديثة"، وهويتكلّم على شكسبير على وجه التحديد، في قدرتها على بناء "شخصيات متينة ومتّسقة تنتهي إلى الدمار لمجرّد هذا التمسك الحاسم بأنفسها وغاياتها"، أشخاص

---

(١) تشكّل مسرحيات مارلو ضَرْباً من التعديل الواضح للدعوى المركزية التي قدّمتُها ومفادها أنّ المجال السياسي للدولة أساسي بالنسبة للتراجيديا. ولا يسعني هنا أن ألقي أكثر من نظرة خاطفة إلى هذه المشكلة فأقول أنّ باراباس وفاوستوس، إذا ما أخذنا المثالين الأفضل، فريدان على الخشبة الإليزابيثية كنصيرين للمجتمع المدني (وإنْ كانا نصيرين مميّزين): من جهة أولى المراكم الكبير للثروة، ومن جهة أخرى المثقف الكبير. والصراع التراجيدي ينشأ من واقعة أنّ الازدهار والكِبَر يتوقفان كلاهما على الرغم من ذلك على سلطة أعلى، استبدادية بطبيعتها، تُنكر عليهما الحرية الكاملة وتدمرهما في النهاية. وليس من الشطط أن ندعو يهودي مالطا والدكتور فاوستوس "تراجيديتيّ المُحْتَكِر"، كونهما تلقيان الضوء بدقّة بارزة على تضافر الخوف والعداء الذي يربط هذه الشخصية التاريخية بالسلطة المطلقة.

"دون تبرير أخلاقي، ولا تدعمهم سوى الحتمية الشكلية لشخصيّتهم"[1]. وهذا الإخلاص من قِبَل البطل التراجيدي حيال فرديته يجعله شخصية جزئية، أحادية الجانب بامتياز: شخصية فقدت كلّ شمول. "تتفارق القدرات الأخلاقية، مثل الفاعلين تمامًا، في مجالها ومظهرها الفردي، والآن، إذا... استُجْمِعَت هذه القدرات المتفارقة على هذا النحو لتُظْهِر فعاليتها، ... يختفي عندئذ انسجامها وتبدو متعاكسة واحدتها مع الأخرى في استقلال متبادل.... ولذلك فإنَّ ما يُبْطَل في حلّ العقدة التراجيدية ليس سوى الجزئية أحادية الجانب التي لم تكن قادرة على التكيّف مع هذا الانسجام، والتي تجد نفسها الآن، وقد عجزت عن التنكّر لذاتها وقَصْدها، محكومًا عليها بالدمار الكامل (وهذا هو الشيء التراجيدي وهو يفعل فعله)"[2]. على الضدّ من هذا، دعونا ننظر الآن في نصّ نقديّ آخر يضع أيضًا جوهر التراجيديا في شخص البطل التراجيدي، ألا وهو كتاب لوسيان غولدمان الإله الخفيّ. فغولدمان يوقف على رأسه التصور الهيغلي للبطل التراجيدي، الذي يعتلي الخشبة الان ليضع "في مواجهة عالمٍ مؤلّف من عناصر متشظّية ومتبادلة الإقصاء مُطَالَبَةً بالكلية من الحتمي أن تغدو مُطَالَبَةً بالمصالحة بين الأضداد. ففي العقل التراجيدي، تُرَادِفُ القيمُ الأصيلةُ الكليّةَ"[3]. فإذا ما كان البطل التراجيدي يستسلم عند هيغل للجزئية، فإنّه يقف عند غولدمان ملتزمًا بالقيم الشاملة. واعتقادي أنّ البطل التراجيدي الشكسبيري هو النقطة التي تلتقي عندها هاتان الفرضيتان: ليس لأنه يتدبّر أمر توحيد هاتين الفرضيتين، بل لأنهما تفلحان في تقسيمه. فهاتان القوتان المتعاكستان اللتان لا سبيل إلى التسوية بينهما تجعلان منه شخصية منفصمة على نحوٍ لا يُعَوَّض، مثل كلوديوس "الملتزم فعلين اثنين"، أو هاملت في "حيرته"، أو أنتوني في تطوافه بين روما ومصر، أو عطيل "الواقع في أشدّ التخبّط". وذلك هو، في أفضل تلخيص له، الصراع الذي يمسك دون فكاك بخناق ماكبث قاتل الملك.

---

(١) علم الجمال، ص 1229- 1230.

(٢) المصدر السابق، ص 1195- 1197.

(٣) لندن 1964، ص 57.

من العبث أن نؤول الانفصام الذي يَسِمُ البطل التراجيدي على أنـــه واقعـــة سيكولوجية، شأن "الجنون" الحديث. ذلك أنّ قولاً مثل "البطل التراجيـــدي شـــخص مجنون" - بصرف النظر تمامًا عن واقعة أنَّ تصوّر النهضة لـــ "الجنون" بعيد أشدّ البعد عن تصوّرنا، كما بيّن ميشيل فوكو- هو قول يشير إلى شخص في حين أننـــا مهتمّون بالإشارة إلى وظيفة درامية. ويمكن لنا أن نبدأ بتعريف البطل التراجيـــدي بأنَّه ذلك العنصر في العمل الذي يتلاقى فيه توتران متناقضان ويصطرعان حتـــى النهاية. وهاتان القوتان، اللتان يدعوهما هيغل وغولدمان "الخصوصية" و"الكليـــة"، دعوناهما الإرادة والعقل. وكما رأينا في غوربودوك والملك لير، فإنَّ انفـــصالهما، إلى جانب صراعهما التالي، هو المنطلق الضروري للتراجيديا. كذلك هـــو حـــال البطل التراجيدي، الذي يوجد لكي يلحّ ويشدّد في شخصه على الدلالة الشاملة للبنية التراجيدية. (لاحظوا أنّ شكسبير وحده هو الذي يفلح فـــي أن يلحـــم تمامًـــا ذلـــك الانفصام الذي يكوّن البنية التراجيدية بذلك الانفصام الذي يكوّن البطل التراجيـــدي، مشيرًا إلى أصلهما المشترك). ومن ثمّ، ولكي نخطو خطوة أبعد، فإنّه إذا ما كـــان الانفصام التراجيدي يتضاعف داخل البطل لعلّنا في النهاية نهجر ذلـــك التـــصور الشعبي إنّما الخاطئ الذي يرى أنّ التراجيديا تقـــوم أساسًـــا علـــى صـــراع بـــين الشخصيات. وهذا التصور، أيضًا، يجد مصدره في كتاب هيغل علم الجمال، حيث نقرأ: "ما نراه أمامنا هو غايات معينة متفردنة فـــي شخـــصيات حيّـــة وأوضـــاع متصارعة أشدّ التصارع، ونراها وهي تؤكّد ذاتها وتُبديها، في نفوذها وتـــصميمها المتبادل.... الفرد لا يبقى منغلقًا على استقلال خاص به بل يجد نفسه مـــساقًا إلـــى تضاد وصراع مع آخرين.... التصادم هو النقطة البارزة التي يدور حولهـــا كـــلّ شيء"[١]. ولقد طوّرَت إشارات هيغل هذه بعد قرن في أول أعمال جورج لوكاش: "الدراما هي شعر الإرادة... أنقى تعبير عن الإرادة هو الصراع... جميع تجليـــات الإرادة يمكن ردّها إلى الصراع". وكذلك: "الصراع [الدرامي] ينبغي أن يكون على نحوٍ يتيح للإنسان تحقيق أرفع أو أقصى قيمةٍ من قيم حياته؛ أي، على وجه الدقّـــة،

(١) علم الجمال، ص 1159- 1160، 1168.

ذلك الجزء من ذاته الذي تتكثّف فيه حياته بأكملها بأعظم قَدْر من القوة... الإنسان التراجيدي هو النمط الإنساني الوحيد الذي يُرْمَز لحياته بمغامرة وحيدة"[١]. وكما يوضح المقطع الأخير، فإن فكرة الدراما بوصفها صراعًا لا يمكن أن تنفصل عن تعريف البطل التراجيدي بأنّه شخصية موحّدة. وهذان التأكيدان، اللذان يتبادلان دعم واحدهما الآخر، يتوافقان ليشكّلا حجاجًا واحدًا. وهو حجاج صحيح في حالات معينة - مثل تراجيديات كورني، والمسرحيات التاريخية لدى شكسبير نفسه- لكنهما ليسا صحيحين في حالة التراجيديا الشكسبيرية، مع أنها تشكّل على الدوام المثال المُعْتَمد لدى هذا الحجاج. فعلى الرغم من حضور الصراع بيْن الشخصيات في التراجيديا الشكسبيرية، إلاّ أنّه لا يشكّل جوهر الدراما بأيّ حال من الأحوال. وأفضل مثال على ذلك هي هاملت، حيث يسفر الصراعِ بين كلوديوس وهاملت عن حُكْم فورتنبراس، الذي لا نراه إلاّ لبضع دقائق، والذي نُعْطى بشأنه آراء متنوعة، والذي كان مارًّا بمحض الصدفة بقرب ألسينور في طريق عودته إلى النروج. وبذلك تكون نتيجة الصراع طارئةً على نحوٍ واضح. وحتى هاملت نفسه لا يقيم لها أيّ وزن ويعمد إلى الإطاحة بمشكلة الخلافة بجملة واحدة. لماذا؟ ذلك على وجه الدّقة لأنَّ مشكلة البطل التراجيدي ليست مشكلة العمل على تأكيد غاياته الفردية، شأنها في ذلك شأن دلالة البنية التراجيدية التي لا تكمن في تفوّق غاية محدّدة على بقية الغايات. فالبعد السياسي في التراجيديا لا يكمن في إلقاء الضوء على تبدلات السلطة، كما يجري في تعاقب الأسياد في التواريخ وحتى في يوليوس قيصر؛ بل يكمن في طرح السؤال عمّا إذا كان الأساس الثقافي الذي تقوم عليه سلطة ما لا يزال ممكنًا، وفي الإجابة عنه بالنفي. ففي المسرحيات التاريخية، تكون سلطة السيّد متعيّنة لا يضعها أحد تحت طائلة الشكّ والمساءلة، ولذلك يكون الاهتمام الدرامي متركّزًا على قضية الصدام الذي يجري من أجلها وما يعتري هذا الصدام من تطور. أمّا في التراجيديات، فتغدو سلطة السيد مشكلةً غير قابلة للحلّ: والبطل، المُجْبَر على مواجهة هذه الواقعة، لايعود بمقدوره أن يؤمن بكفاحه من أجل

---

(١) Ildramma moderno، ميلانو 1976، ص 42- 45، 46، 48.

السلطة، فيتخلى عن هذا الكفاح بوصفه مشروعًا فارغًا بلا معنى. ولكن دعونا نحدّد هذا مزيدًا من التحديد عبر مثال ذاك الذي يلقي خطبة عن شرفاتِ قصرٍ ويعلن أنه "بدأ يسأم الشمس"، عشية ما يُفْتَرَض به أن يكون الصراع الذي تتكشّف فيه حياته بأكملها.

لدى قراءة قصة ماكبث، لايسع المرء إلاّ أن يتذكر سيزار بورجيا(*). وما يجعل الشبه لافتًا على وجه خاص هو أنَّ هذا الشبه يتوقّف في منتَصف الطريق. فعلى الرغم من أنَّ أفعال السيّد الاسكتلندي يمكن النظر إليها على أنها من إلهام مشورات مكيافيللي للأمير الجديد، إلاّ أنّها في الواقع تفترق عنها في نقطة حاسمة، هي مسألة "استخدام القسوة الحسن والسيء": "يمكننا القول أنّ القسوة تُستَخدَم على نحوٍ حسن (إذا ما كان لنا أن نستعمل الحسن للشرّ) حين تُستَخدَم مرّة وإلى الأبد، ويكون أمن المرء متوقّفًا عليها، ثم لا يستمرّ فيها بل يحوّلها قدر إمكانه لخير رعاياه. أما القسوة التي تُستَخدَم على نحوٍ سيء فهي تلك القسوة التي تزداد وضوحًا بمرور الزمن بدل أن تختفي، على الرغم من قلّتها في البداية. وفي وسع أولئك الذين يستخدمون الطريقة الأولى أن يجدوا، بعونٍ من الله والبشر، بعض

(*) سيزار بورجيا (César Borgia) (1475- 1507 م) من أمراء عصر النهضة في إيطاليا. ترجع عائلته في أصولها إلى مدينة بلنسية (في أسبانيا)، والده الكاردينال "رودريغو بورجيا" (أصبح بابا تحت اسم "ألكسندر السادس"). كان يريد أن يوجّه ابنه إلى الحياة الكنسية، فيما أسند مهمة الإشراف على الشؤون الدنيوية (المالية وغيرها) إلى ابنه البكر. أصبح وهو في سن السابعة عشرة أسقفا على بمبلونة ومطراناً على بلنسية، ثم وهو في سن الثامنة عشرة كاردينالاً. قام بالتخلى عن مسيرته الكنسية فقد كانت له اهتمامات دنيوية أخرى (يعزو البعض إليه تدبير حادثة مقتل شقيقه، حتى يحلّ مكانه). عام 1498 م وبموجب قرار من الملك لويس الثاني عشر (ملك فرنسا) أصبح دوقاً على الفالنتينوا (المنطقة المنسوبة إلى مدينة فالونس في جنوبي شرق فرنسا). في عام 1502 م قام بتدبير مكيدة للتخلص من أعداءه، أظهر لهم الودّ في البداية ودعاهم إلى قصره في سينيغاليا، ليقوم بالتخلص منهم جميعاً. بعد وفاة والده عام 1503 م قام كل من البابا الجديد يوليوس الثاني وملك قشتالة بحبسه. توفي" سيزار بورجيا" في إحدى المعارك التي خاضها إلى جانب ملك نافارا. اشتهر لأنه صاحب القول المشهور"إذا أراد أحد حماية نفسه من أعدائه، فأنه من الحكمة ان يكتسب أصدقاء له ليفوز إما بالقوة أو الحيلة"، وقد اعتبرة مكيافيللي نموذجا للقائد المثالي في كتابه الأمير، فلسفته "إنّ الغاية تبرر الوسيلة".

الوسائل لتوطيد موقعهم، كما فعل أغاتوكليس؛ أمّا الآخرين فلا يسعهم أن يمكثوا في السلطة"(١). فماكبث عاجز عن اتّباع السبيل الأول: فهو يتردّد، وإذ يتيح لأعدائه أن يعيدوا تنظيم أنفسهم، فإنه يضيع ويخسر. وهو يتردّد لأنّه منقسم؛ إذ يفعل تبعًا لمكيافيللي، في حين يواصل التفكير مثل هوكر(٢). ومن الدّال على هذا الصعيد تلك الكيفية التي يتكلّم فيها ماكبث على قتله الملك وينتفع به (أو بالأحرى تلك الكيفية التي لا يتكلّم فيها على ذلك القتل أو ينتفع به). فهو في نظره، ذلك الفعل الذي ينبغي "ألا يرى" قطّ، أو يُسمَح له بأن يبلغ مستوى الإدراك الثقافي: "أيتها النجوم، أخفي نيرانك،/ لا تدعي النور يرى رِغابي السوداء العميقة؛/ فلْتغضِ العين عن

---

(١) نيكولا مكيافيللي، الأمير، هارموندسورث 1961، ص 65- 66.

(٢) وكما لا يستطيع هوكر أن يفهم ماكيافيللي، كذلك لن يفهم ماكبث قطّ ما الذي دفعه إلى فعلته. وفي المناسبة الوحيدة التي يشير فيها مجرد إشارة إلى ذلك، نجد أنه يفقد نفسه في استعارة لا تفسّر شيئاً: "لاحافز لي يهمز جانبيّ مأربي سوى طموح شاهق القفز، يبالغ بقفزته فيهوي على الجانب الآخر" (الفصل الأول، المشهد السابع، 25- 28). لا يقتصر أمر الاستعارة، التي تختزل فعل ماكبث الذي يوشك أن يقترفه، على اختزال فاعله إلى حالة بكماء غير إنسانية هي حالة حصان ينبغي أن يُهْمَز، بل يصل بها الأمر إلى استبعادها "الطموح" بوصفه "سبباً" للفعل، فهو ليس في أفضل الأحوال سوى "هَمْزٍ" له. فالفعل الذي يباشر التراجيديا لا يُنسَب إليه قطّ أيّ سبب معروف، والحافز الغامض هذا يعاود الظهور في "الغاية الغامضة" عند لير، وفي فرار كليوباترا الذي يتعذّر تفسيره في أكتيوم، ولذّة إياغو المدمِّرة، وكذلك، وبمعنى خاص، في انعدام الفعل لدى هاملت.

يبدو حضور عنصر مجهول أساسياً للبنية التراجيدية، وأودّ أن أشير، على أساس استنتاجات القسم الذي سبق، إلى أنّ مثل هذا العنصر يكون متوضّعاً دوماً على مستوى الأفعال وأنّه مجهول لأنّ هذا المستوى الذي يجد تعبيره الأكمل في فعل السيّد المتمتّع باستقلال غير محدود، تتحكّم به فجاة طبيعة ساقطة، تجد تعبيرها الأرفع أيضاً في عالم المَلَكية، وخاصة في شخصية الطاغية. فالطبيعة الساقطة الخالية من القوانين هي، بالتعريف، طبيعة مجهولة. وإذا ما كان من الممكن تمثيلها، بمعنى إعادة إحضارها، إلا أنّها لا تُفهم أو يحاط بها قطّ بالمعنى الإليزابيثي المتعارف عليه للكلمة: وذلك لأنها مقحمة في منظومة الأسباب والنتائج العظيمة التي هي العالم كما بناه المشرّع الإلهي. وإذا ما كنّا نواجه، عند مركز البنية التراجيدية، عنصراً "واقعياً" مثل ماكيافيللية ماكبث، فإنّ هذا، بدلاً من أن يعزّز القدرة المعرفية لتلك المرحلة، يريح جهلها، وتحجّرها الكامل. والتراجيديا لا تتّخذ موضوعها المعرفة، بل استحالتها.

اليد؛ ولكن فليقع/ ما تخشى العين أن تراه حين يقع" (الفصل الأول، المشهد الرابع، 50- 53)؛ "لكي لا ترى مديتي الماضية الجُرْحَ من طَعْنَتِهَا" (الفصل الأول، المشهد الخامس، 52)؛ "إنّي أخاف التفكير فيما فَعَلْتُ؛/ ولا أجرؤ على النظر ثانيةً إليه" (الفصل الثاني، المشهد الثاني، 48- 49). فالقتل السياسي، الذي يمكن، عند مكيافيللي، أن ينعكس على نحوٍ نافعٍ بل ويزداد نفعه إذا ما استُخدِم كتحذير للأعداء، يغدو في ماكبث فعلاً لا يمكن التفكير فيه وبلا نفعٍ بامتياز. وإذا ما كان على المرء أن يقترفه في طريقه إلى السلطة، إلا أنه لا يستطيع أن يتكلم عليه أو يتقبّله في عالم الثقافة. وتتمثّل معضلة ماكبث في أنَّ ضرورة السلطة وضرورة الثقافة، الإرادة والعقل، تتعايشان فيه معًا. ولذلك فهو لا يستطيع أن يخلّص ممارسة السلطة - السلطة بما هي كذلك- من الحاجة إلى شرعيتها الثقافية. وهذا الحضور معًا لدافعين لا تمكن التسوية بينهما يجرّد حياته من أيّ معنى موحّد: "إنها حكاية/ يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف،/ ولا تعني أيّ شيء" (الفصل الخامس، المشهد الخامس، 26- 28). وهذا يعني: وحده المجنون أو الأبله (في الواقع، أولئك الذين هم مثل إدغار أو مالكولم اللذين يتورّطان في ادّعاء "وضع خاتمة" للتراجيديا) يمكن أن يحسب أنّ قصّة ماكبث يمكن أن "تُحْكى"، وأن تُنَظَّم وتُرَتَّب على أساس معانٍ يمكن فهمها. فمثل هذا التضافر بين السرد وحكم القيمة بات مستحيلاً، وما يبقى ليس سوى "صخب"، كلام بلا قوة، و"عنف"، قوة بلا معنى. وهذا، مُصَغَّرًا، هو درس البنية التراجيدية ككلّ.

يمثّل ماكبث على نحوٍ مُصّغّر مجموعة كاملة من شخصيات شكسبير التي تستسلم لتلك "الهَنَة الخبيثة من الطبيعة" التي يشكو منها هاملت في أول مناجاتين يناجي بهما نفسه. فكلوديوس يستسلم لهذه الهنة، يغريه بذلك التاج وغيرترود؛ ويستسلم لها لير؛ في مواجهة الشيخوخة؛ وأنطونيو، في مواجهة كليوباترا؛ وعطيل، بعد أن يفكّك إياغو دفاعات ثقافته الفينيسية الصلبة. فكما تولد التراجيديا من اقتحام الإرادةِ العقلَ وسيطرتها عليه، كذلك يحرّكُ البطلَ التراجيدي هوىً يدفعه إلى الفعل على الرغم من القيم الثقافية التي لا تزال تلهمه وضدّها. ويبلغ هذا الإطار أو النموذج من التماسك حدّ أنّ شكسبير في هاملت يتمكّن من إثباته والتأكيد

عليه عبر قَلْب المشكلة رأسًا على عقب. فإذا ما كانت تراجيديا هذا الأمير الدنماركي قد حيّرت مشاهديها وقرّائها على مدى أربعة من القرون، فلعلّه لا يكون السبب الأدنى بين أسباب ذلك أنّ هاملت هي عمل يشتمل على الشخصية الرئيسة الخطأ. فلو كان كلوديوس مركز الجاذبية فيها، لسار كلّ شيء على نحو أسلس وبحسب النموذج. غير أنَّ الشخصية الرئيسية هي هاملت، ولا شيء يسير على نحوٍ سلس مطلقًا. ومن المستحيل أن نفهم هاملت بقياسه إلى ماكبث أو عطيل أو تشبيهه بهما، ذلك أنه يمثّل المبدأ الآخر الذي يمكن أن يُبْنى على أساسه البطل التراجيدي، حيث يكون التقابل أو التضادّ جوهريًا لدرجة أنّ شكسبير، وبخلاف ما يجري في كلّ تراجيديا أخرى، لا يُطْلَق هاملت ضدّ مكدوف ما، أو قيصرٍ ما، أو إدموند ما – وجميعهم شخصيات أحادية المعنى، وموحّدة– بل ضد بطلٍ تراجيدي آخر: ضد كلوديوس، الذي هو، في النهاية، مقابل دانماركي لماكبث.

ويتمثّل الغموض العظيم والشهير الذي يكتنف هاملت في كونه يعجز عن الفعل. ولا بدّ من القول إنّ السبب في إحجام هاملت عن الفعل هو أنّه في العالم التراجيدي ما من سبب قطّ للفعل. ولنتذكّر هنا أنّ الفعل في ماكبث هو عنف صامت بلا كلام: قد يقع فيه المرء وقد لا يقع، لكنه لا يستطيع صادقًا أن "يقنع نفسه" بدخوله. ولذلك، حين يقول هاملت: "فلتكن دموية أفكاري كلّها، أو فلتُعْدَم قَدْرها!" (الفصل الرابع، المشهد الرابع، 66)، فإنه يعبّر تمامًا عن معضلته، بقدر ما يحتفظ بالوهم الذي يرى أنّ بمقدور "الأفكار" أن تكون "دموية". ذلك أنّه حين يكون العقل عاجزًا عن الحيلولة دون الفعل، يكون عاجزًا، أيضًا، وبالتناظر، عن استثارته. فتلك الرابطة قد انقطعت، وعلى الرغم من أنّ هاملت يودّ أن يعيد وصلها، إلا أنّ هذا الطموح الذي يضطرّه لأن يفكّر بمزيد من العمق، هو ذاته الذي ينأى به عن الفعل ذلك النأي الذي لا ينفع فيه علاج[1]. وفي حين يتكلّم

---

(١) في الفصل الخامس، وحتى قبل مقتله، لا يعود هاملت يفكّر في الانتقام أو في كشف الغاصب. ولا يتذكّر مشروعه الأصلي إلا حين يخبره كيرتيس أنّه "لم يبق فيك نصف ساعة من الحياة"، أي أنّه لا يتذكّره كجزء من غريزة حيوية لا تمكن السيطرة عليها (سواء كانت غريزة طموح أو انتقام أو سوى ذلك)، بل كرجل ميت من الآن فصاعداً.

ماكبث على أفعال "لا بدّ من فعلها قبل أن ينظر فيها أحد" (الفصل الثالث، المشهد الرابع، 139)، فإنّ هاملت يقول، وهو يغمد مرّة أخرى ذلك السيف الذي استلّه ليقتل كلوديوس، "فلأنظر في الأمر" (الفصل الثالث، المشهد الثالث، 75)(١). وماكبث مدفوعٌ قُدُمًا بمنطق فعلته الأولى؛ أما هاملت فلا ينفكّ يرجئ هذه الفعلة (التي لا يقترفها، إذا ما كان يقترفها، إلا بمحض المصادفة، شأنه حين يقتل بولونيوس). ذلك أنّ هاملت ينطلق من قناعةٍ (تدور حولها أول مناجاتين يناجي بهما نفسه) مفادها أنّ كلّ ما ينتمي لصنف "الهوى" أو"الطبيعة" هو لهذا السبب ذاته معاكسٌ لصورة السيّد المطلق الراسخ ما وراء التاريخ - "كهايبيريون إزاء الستير"(*)- تلك الصورة التي يراها في والده ويشعر بأنه مدعوّ - "يا للكيد اللعين"- لإعادة تجسيدها. فهاملت يحتاج قيمًا ثقافية تزوّده بـ الشكل الذي يتقدّم على الطبيعة المتّسمة بالأهواء ويوجّهها (شأنه في ذلك، إذا ما عُدنا إلى مقارنة سابقة، شأن الخير العقلاني لدى مشرّع هوكر الإلهي الذي يتقدّم على مجرى الطبيعة ويوجّهه ويضمن معناه). ووصيّته الشهيرة للممثّلين - بأن تكون غاية تمثيلهم "أشبه بإقامة المرآة أمام الطبيعة" (الفصل الثالث، المشهد الثاني، 22)- لا تعني (كما يعتقد حتى لوكاش) أن "يعكسوا الطبيعة"، بل العكس: أن يُرُوا الطبيعةَ النموذجَ الذي ينبغي أن تمتثل له. لكن هذا، نكرّر، قد بات الآن مستحيلاً، فالشكل، العقل، قد فقد القدرة على أن يفرض نفسه على الطبيعة: ونصيحة هاملت تُعْطَى لـ ممثلين وحسب، ففي التمثيل والأداء وحده يمكن للرأس أن يحكم القلب وللأخلاق أن تكمد الهوى. (انظر "وما لهكيوبه عنده؟" المناجاة في الفصل الثاني، المشهد الثاني، 559 وما يليه)

---

(١) لعلها ليست مصادفةً أنّ هذين القولين يصدران في الموضع ذاته من الدراما، حين تكون المسألة مسألة اختيار الخط الذي سيتّخذه الفعل مرّةً وإلى الأبد: ماكبث يقرر أن يبقى في ذلك "الدم" الذي تكلّم عليه قبل بضعة أسطر، أمّا هاملت فيقرّر أن يطيل "أيام مرض" عمّه.

(*) يقارن هاملت هنا بين أبيه الميت وعمه الذي تزوجته أمه، فيشبّه الأول بإله الشمس هايبيريون ويشبّه الثاني بكائن أسطوري له ساقا تيس ونصفه الأعلى إنسان، وهو شديد المجون والشبق.

نصيحة هاملت للممثلين - بأن تكون غاية تمثيلهم "أشبه بإقامة المرآة أمام الطبيعة، لتُري الفضيلةَ محيّاها، والزرايةَ صورتها، وجسدَ العصر والمجتمع شكله وأثره"- هي نصيحة مفعمة بالحنين إلى علاقة بالعالم كانت قد تلاشت. والحال، أنّ ما يطلب هاملت من الممثلين أن يقوموا به هو ما يقوم به الدوق بالفعل في واحدة بواحدة. ففي فيينا، يمكن ترجمة المشروع المسرحي إلى تدخّل في العالم، إلى استعادة عضوية للتراتب والمعنى؛ أما في ألسينور، فهو يبقى تمثيلاً، بل تمثيل لا يكتمل علاوةً على ذلك وينقل إلى البلاط المعنى المعاكس لذاك الذي يريده هاملت[1]. فالبطل التراجيدي لا يسعه أن يكون مشرّع هوكر، مخرج مسرحيةٍ ذات نهاية سعيدة. والعالم الذي لم يعد بمقدور هذا البطل أن يختزله إلى مسرح ينفتح على نمط من التصرّف يعمل على إكمال المسرح ونفيه في آنٍ معًا: هذا النمط من التصرّف هو الكذب. ذلك أنّه إذا كان الفرد يوجد اجتماعيًا لأنّه يلعب دورًا، فإنّ الأهمّ عندئذٍ يكون أداؤه أو تمثيله. ولا يكون الإخلاص سوى إخلاص لدور، ولا يعني الصدق سوى تمثيل جيد. فعطيل يشتبه بديدمونة لأنّها، بسببٍ من جهلها، لم تهتمّ لأمر الامتثال لنمطٍ اجتماعي وبذلك ترتكب "أخطاء" في التصرّف والسلوك؛ وبخلاف ذلك، فإنّ عطيل يصدّق إياغو ذلك التصديق الأعمى، لأن إياغو يستجيب، بحيلةٍ متعمّدة، لقواعد الفنّ[2]. وليست الأدنى بين مزايا شكسبير انه قد ألقى الضوء بكلّ هدوء على مدى الهشاشة التي اعترت مثال العالم - بوصفه - مسرحًا ما إنْ انفتحت فسحة حرية ومصلحة فردية، وخلقت هوّةً بين "الشخص" و"الوظيفة". فلكي

(١) ما يراه البلاط في مقتل غونزامو هو أنَّ ابن أخي الملك (مثل هاملت بالنسبة لكلوديوس) يعمد، وهو متّشح بالسواد (مثل هاملت مرّة أخرى)، إلى قتل السيد الشرعي (الذي يُعتَقَد أن كلوديوس في موضع مثل موضعه). هذا البلاط، الذي يجهل ما اقترفه كلوديوس من اغتصاب، يرى أنّ هاملت يعمد إلى تهديد عمّه على نحو صفيق.

(٢) لم يفوّت كتّاب الأطروحات في تلك الفترة فرصةً لتقريظ الإعداد البلاغي المدروس وتفضيله على الإنتاج العفوي للخطاب. يقول إليوت في الحاكم (ص 42- 43): "النفع الذي سوف يتحصّل عليه الرجل النبيل من قراءة هؤلاء الخطباء [ديموستين وشيشرون] هو أنّه، حين يكون عليه أن يفكّر في مشورة أو يتكلم أمام جمهور حاشد، أو أمام سفراء أجانب لأمراء عظماء، لن يقتصر على قول كلام مباغت ومضطرب، بل سيطلقه على النحو اللائق وفي المكان المناسب. ولذلك أوصى الإمبراطور النبيل أوكتافيوس بألا يتكلم قط أمام مجلس الشيوخ، أو أمام شعب روما، إلا بخطبة مُعَدَّة وذات غرض.

يُعْطَى المجتمع الإنساني أساسًا جديدًا متينًا، بات من الضروري التخلّي عن مثال "الإخلاص" وإحلال مثال "المصلحة" محلّه وتحويل الرابطة الاجتماعية من "قَسَمٍ" إقطاعي إلى "العقد" الذي أشارت إليه فلسفة الحقّ الطبيعي[1]: وهو تحوّل ثقافي قَلَبَ العلاقة بين الوقائع والقيم (وفي المجال الأدبي أحلّ التاريخ مع الرواية محلّ التراجيديا). غير أنّ هذه قصة أخرى بالفعل، لم يعش شكسبير لكي يواجهها وعبثًا نحاول أن نقرأها في أعماله. لعلّه يعلن فجر الحضارة البرجوازية، لكن ذلك لم يكن عبر تصويرها والتنبؤ بها. وعلى العكس، فإنّ ما يبيّنه شكسبير بلا هوادة هو أنّ العالم، الذي يخضع للقواعد القديمة، تلك القواعد الوحيدة التي يعرفها شكسبير، لا يمكن إلاّ أن يتداعى.

حين نضع ماكبث وهاملت واحدهما قبالة الآخر، ندرك الحدّين الأقصيين المنعزلين اللذين تحلّلت إليهما صورة السيّد. فلدى ماكبث، نجد القوة، التي تدفعه إلى طغيان يتخطّى السيادة الحقّة بكثير؛ ولدى هاملت، نجد العقل، أو الهوس المجنون بالعقل، الذي يبقيه في دور "الأمير حلو الشمائل" المناسب لهذا الجانب من مثل هذه السيادة. وبذلك يكون السيّد، بوصفه الشخص الذي هو نفسه في حالٍ من التوازن، ويشكّل نقطة توازن الجسم الاجتماعي وبيضة قبّانه ، ذلك الشخص المفقود والكائن المستحيل في التراجيديا الشكسبيرية. فهذا الملك لا يجد تجسّده الدرامي الكامل إلاّ في غير مكان وحسب، في بلد آخر وفي نصّ آخر: متّخذاً هيئة سيغيسموندو في عمل كالديرون الحياة حلم (La vida es sueño). فسيغيسموندو، مثل سيناتور مكيافيللي، يجمع معًا الإنسان والوحش، الفيلسوف المسيحي والعاميّ في إهاب البهيمة، السيطرة على نفسه والسيطرة على الآخرين. ونشوء مثل هذه الشخصية كان لا بدّ أن يسبقه التأمل الجزويتي في "عقل الدولة" والاعتراف بوجود صحّة "تقنية" في فكر ماكيافيللي يمكن من ثمّ إخضاعها إلى غايةٍ روحية وإعادتها

(١) قدّم كريستوفر هيل تحليلاً استثنائياً لهذا الانتقال التاريخي في كتابه المجتمع والبيوريتانية في إنجلترا ما قبل الثورة، نيويورك 1964، ص 382- 419.

إليها(١). وحين يعمد سيغيسموندو، في المشهد الأخير، إلى سَجْن الجندي الذي قاد الانتفاضة التي أوصلته هو ذاته إلى العرش، فإنَّ لفتته هذه تُظْهِر على وجه الدقة كيف يمكن إدراج اللاشرعية والعنف الضروريين لأخذ السلطة السياسية، ثمّ استبعادهما، باسم الغايات الأخلاقية لتلك السلطة. فـ "القوة" لدى كالديرون ليس لها منطقها المستقل: حيث يُمْكن تحويلها إلى أداة لأيّ مشروع مهما يكن. وهذه الإمكانية لتوسيط القوة وتلطيفها بالعقل هي ما يرفض شكسبير أن يوافق عليه. فعنده، أنّ "الأمير المسيحي"، المسيحيّ تمامًا والأمير تمامًا، لا وجود له. وشكسبير، في هذا، هو المسرحيّ الوحيد الذي يرتقي إلى مصاف مكيافيللي، مُحْكِمًا جميع العواقب المترتّبة على انفصال الممارسة السياسية عن التقويم الأخلاقي. ولا يعني ذلك أنّ شكسبير يدرك هذا الانفصال على النحو الذي يدركه به مكيافيللي: فقد سبق لي القول إنّ ماكبث يتصرّف مثل سيزار بورجيا لكنه يفكر مثل هوكر، وهذا ما يصحّ على موقف شكسبير ذاته الذي يتجلّى في بنيته التراجيدية، حيث يكون محور الأفعال (الحبكة) محكومًا بمنطق معيّن ومحور القيم (النموذج أو المثال) محكومًا بمنطق آخر، دون أن يفلح أيّ منهما قطّ في التغلّب على الآخر أو طمسه (كما يحصل، باتجاهات مختلفةٍ على نحو واضح، لدى مكيافيللي وهوكر). ففي البنية الشكسبيرية المتناقضة صميميًا، ثمّة موقفان يستبعد كلٌّ منهما الآخر لكنهما يظهران واقعيّين بالمثل، ويبدو العالم ذاته محكومًا بمنظومتين قانونيتين مختلفتين.

ونجد أوضح تجلٍّ لهذا التناقض حين يكون البطل التراجيدي ممزّقًا بين دعاوى متصارعة. فالطابع الجذري لموقف شكسبير يبرز بوضوح حين نقارنه بمسرحيّ مثل كورني، الذي يقيم فن كتابته المسرحية بأكمله على مناجاة النفس(٢). ويمكن أن نصف تراجيديات كورني الأشدّ نمطية – خاصّةً السيّد وهوراس– بأنّها

---

(١) حول بونيرو وباشاليني وتصورهما لدور الأمير، انظر مينيك، Saaträson، ص 81- 112، خاصة ص 106- 108.

(٢) يستند ما سوف يلي ذلك الاستناد الكثيف إلى حجاج جان ستارو بنسكي، "Sur Corneille"، (في كتابه L' Oeil vivant، باريس 1961)؛ وحجاج سيرج دوبروفسكي Corneille et la dialecique du héros (باريس 1963).

تعاقب مبارزات: أولاها مبارزة داخلية، مناجاةٌ للنفس يختار البطل في نهايتها خطيّ التصرّف العملي والأخلاقي اللذين لا يحسم بينهما؛ ثم، مبارزة لفظية، حوارٌ يبدي البطل من خلاله لخصمه ما يتميّز به مثله الأعلى من ثبات متفوق؛ وأخيرًا - خارج الخشبة - مبارزة مادية فعلية، يعود البطل منها منتصرًا. ومع أنّ هذا النموذج أوليّ وبسيط، إلا أنّه مفعم بالمعنى. ويمكن أن نبدأ بملاحظة أن البطل عند كورني واعٍ تمامًا وعلى الدوام تلك القيم التي يتمزّق فيما بينها. وغايته لا يمكن قطّ أن تكون "غامضةً" مثل غاية لير، ولا يذهله قطّ ما فعله أو ما أخفق في أن يفعله مثل ماكبث أو هاملت. واختياره الدائم (كما بيّن ستاروبنسكي ودوبروفسكي) للبطولي بدلاً من الطبيعي، والسياسي بدلاً من الشخصي، و"الواضح" بدلاً من "المبهم"، مُحَدَّد مسبقًا في واقعة أنّ الاختيار ينبغي أن يُعَبَّر عنه من خلال الشكل الذي استخدمه كورني، ذلك الشكل الواضح، كليّ الحضور، والبطولي القائم على الوحدة الشعرية المؤلَّفة من بيتين اثنين يقدّمان معنى مكتملاً. وحين تُطرَح المعضلة ذاتها بالشكل الواضح والمميّز من التعارض بين القيم، يمكن للمرء بسهولة أن يستشرف أنّ القيمة المتفوّقة المثلى سوف تتغلّب. ولأنّ الأمر يثبت أنّه كذلك على الدوام، فإنّ من الممكن القول، مع الاختيار البدئي للبطل، إن التراجيديا منتهية أصلاً ومفروغ منها. وما يلي - المبارزة اللفظية، ثم الفعلية- يكتفي بتكرار النتيجة التي أسفر عنها الصراع الافتتاحي. وكثيرًا ما التجأ دوبروفسكي في تحليله أعمال كورني إلى ديالكتيك السيد/ العبد لدى هيغل في فينومينولوجيا الروح. ويمكن للمرء أن يضيف أنّ مسرح كورني محكوم بالمنطق ذاته الذي يحكم فلسفة التاريخ عند هيغل: تحقيق الفكرة لذاتها في العالم تحقيقًا تقدّميًا. وهذا هو السبب العميق الذي يمكّن المبارزة الفعلية - بل يوجب عليها - أن تتمّ خارج الخشبة: فهي ليست سوى صدى ماديّ، لا مفرّ منه وزائد عن الحاجة، للصراع المثالي. وباختصار فإنّ الفعل عند كورني هو على الدوام انبعاث من العقل. وبقَدْر ما تبتدأ المناجاة كلّ فعلٍ تالٍ وتحدّده، فإنّ مناجاة البطل المنقسم هذه ليست فعلاً لفظيًا بقدر ما هي الفعل الفعليّ الوحيد.

أما لدى شكسبير، فتقوم المناجاة بوظيفة جدّ مختلفة، فهي لا تعزّز الفعل أو ترسّخ مؤدّياته، بل تثبّطه وتجعل مؤدّياته غير قابلة للإحاطة بها. إنّها موضع التشكّك والتردّد: موضع "التأمل" الذي يجعل "ما في العزم من لون أصيل يكتسي بصفرة عليلة من التوجّس والقلق" لدى هاملت؛ وموضع "الألفاظ" التي "لا تهب حرارة الأفعال إلا أبْرَد النَّفَس" لدى ماكبث. وبدلاً من التواصل الواضح عند كورني بين القول والفعل، نجد لدى شكسبير تباينًا جذريًا، أو اختلافًا قاطعًا، يجعل الكلمات عاجزة والأفعال بكماء. وهذا الانعدام للثقة بقوة اللغة العملية يجعل ضروب المناجاة لدى شكسبير – بخلاف ما كانت تراه ثقافته– أولى تجليات "الشعر" بمعناه الحديث الذي يشير إلى انعتاقه من ربقة بلاغةٍ يُنظَر إليها على أنها فنّ الإقناع. وفي حين يصف البطل لنفسه في المناجاة لدى كورني تلك الأفعال التي سوف ينجزها، مقيمًا بذلك حلقة بلاغية كاملة، فإنّ البطل الشكسبيري بالمقابل لا يخاطب أحدًا؛ لا جزءًا من نفسه، ولا شخصيةً أخرى، ولا حتى الجمهور. ولأنّ ما من مُرْسَلٍ إليه، فإنّ كلماته لا تسهم أيَّ إسهام في السياق الدرامي. وعلى الرغم من تكرّر شروع البطل بالمناجاة في حضور شخصيات أخرى (كما في هاملت، الفصل الأول، المشهد الرابع، والفصل الثالث، المشهد الثاني، وفي ماكبث، الفصل الخامس، المشهد الخامس)، إلا أنّ هؤلاء لا يسمعونه، ولا يمكن للمناجاة أن تنتهي إلا عندما يعاود الفعل – الذي غدا الآن مبدًا مغايرًا لتأمّلات وأفكار البطل ومناوئًا لها– المطالبة بحقوقه الخاصة. ولذلك، فإنه عندما يعمد عالم جمال مثالي إلى اقتطاع هذه المقاطع وتحويلها إلى "قصائد"، يكون بعمله النقدي هذا، مهما يكن افتقاره للشرعية، قد فهم بصورة حدسية الطابع العبثيّ دراميًا الذي يَسِمُ ضروب المناجاة. فالشخصيات الأخرى لا تسمعها حتى؛ ولا صلة لها بالفعل؛ وليس من الواضح قطّ ما هو "موضوع" تأملها؛ حتى إنّ الشخصية التي تتلفّظ بها لا تحتفظ بأيّ ذكرى عنها، بحيث يكون على هاملت وماكبث أن يباشرا كامل تفكيرهما من جديد كلما ناجيا نفسيهما. وأخيرًا، وكما لاحظ تولستوي مرّة (في الموقف المعقول الوحيد لكلّ من يسعى وراء "واقعية سيكولوجية" لدى شكسبير)، فإنّ من يتكلم في مثل هذه المقاطع ليس عطيل أو ماكبث أو هاملت، بل "جميع شخصيّاته يتكلمون،

ليس لغتهم، بل على الدوام اللغة الشكسبيرية المدّعية، غير الطبيعية الواحدة ذاتها، والتي لا يقتصر أمرها على أنّهم لا يستطيعون التكلّم بها، بل يتعدّى ذلك إلى أنَّ ما من شخص حيّ يتكلّم بها الآن أو سبق له أن تكلّم بها"[١]. صوتٌ مفردٌ يتكلّم في هذه الضروب من المناجاة، أو الأدقّ وظيفةٌ واحدةٌ: لا تُرْجِع أوتحيل إلى شيء، كما في خطب مستشاري غوربودوك؛ ولا تعبّر عن شيء، كما هو الحال لدى الملك لير؛ ولا تعقد النية والعزم على شيء، كما هو الحال لدى أبطال كورني، بل هي ذاتيّة المرجعية لا تحيل إلاّ إلى ذاتها، متحرّرةً قَسْرًا من كلٍّ ما يحيط بها ومستغرقةً في ذاتها على نحو مؤلمٍ مذّاك فصاعدًا.

وينبغي أن يكون واضحًا أنَّ هذا "الشِّعر" الشكسبيري ليس فيه ما هو "محرِّر" أو"بنّاء"، أو"كونيّ". فلقد غدا ممكنًا من خلال، وهو متطابق مع، ذلك الإدراك المشدوه أنّ الأطر أوالنماذج الثقافية، التي قصّرت فجأة، لم تعد قادرة على أن تأمر الكلمة وترشدها، فلقد انفتحت هوّة بين المدلول والمرجع وراحت تعمل، على الرغم من تزويدها الخيال بحرية دلالية غير متوقّعة، على إفراغ الواقع والتاريخ من ذلك المعنى الذي سبق له أن بدا مجانسًا لهما في الجوهر أو الطبيعة[٢]. ويتكشّف هذا في التراجيديات على نحوٍ نموذجي في واقعة أنّ الملك المهزوم، الملك الذي يخفق في أن يفعل "كما يفعل "إنسان-إله" فعليّ"، وكما يفعل تجسيد واقعي لـ "الفكرة"[٣]، هو وحده الذي يُتاح له (أو يُحْكَم عليه، بالأحرى)، منذ ريتشارد الثاني فصاعدًا، أن يتولّج خطبةً شعريةً على هذا النحو اللافت. هكذا، يولد "الشعر" من انفصال "الفكرة" و"الواقع"؛ هذا الانفصال الذي يغدو بدوره موضوع التأمل الشعري المفضّل دون أن يقوى على لَحْمِه أو حلّه؛ وأخيرًا فإنّ الشعر لا يمكن أن "يُنْطَق" إلا من قِبَل من اختبر في شخصه انفصالاً مماثلاً؛ أي

---

(١) ليو تولستوي، تولستوي وشكسبير، نيويورك 1907، ص 53.

(٢) حول هذه المشكلة انظر ميشيل فوكو، نظام الأشياء [الكلمات والأشياء]، لندن 1970، الفصول 1- 3؛ ويوري م. لوتمان، "ثقافات مختلفة، سنن مختلفة"، ملحق التايمز الأدبي، 1973، 12 تشرين الأول، ص 1213- 1215.

(٣) ماركس، نقد مذهب هيغل حول الدولة، ص 81.

من قِبَل السيّد العاجز عن توحيد التاريخ والتعالي، الفعل والقيمة، الهوى والعقل، والذي يمثّل إخفاقه على نحوٍ مُصغّرٍ إفلاس حضارة كاملة. وبذلك يكون الشعر مرادفًا للأزمة العضوية التي اعترت نظامًا سياسيًا وثقافيًا، الأمر الذي نراه إذا ما وسّعنا حقل التحليل وانتقلنا من المناجاة إلى البنية التراجيدية ككلّ. فهذه الأخيرة تنتهك على نحوٍ صارخ تلك الوظيفة التي خصّت بها الثقافة الإليزابيثيةً الفنّ وتفترق تمامًا عن ترسيماتها التأويلية (التي تمكّنا بواسطتها، وعلى سبيل المثال، أن نفسّر غوربودوك، ولكننا لا نستطيع تفسير الملك لير). فلا سيدني ولا بتنهام كفّا قطّ ولو للحظة عن الإقرار بزوجٍ من الافتراضات تقوم عليه أعمالهما الأساسية: أنّ الفنّ لا يكون له حقّ الوجود إلا بقدر ما يقوم بوظيفةٍ تربوية[١]، تكون بدورها ممكنةً بفضل قيام "الجمال" الفني على تناسب منسجم ينطوي في داخله على صورة العالم بوصفه (كما تقول عبارة سيدني) "ما يمكن أن يكون، وما ينبغي أن يكون"[٢]، لكن التراجيديا لا تثير التناسب والانسجام إلا لتحلّهما، في الشخصيات كما في البنية

---

(١) "دفاع" سيدني عن الشعر يقوم تحديداً على أنّ له طابعاً أخلاقياً ومعرفياً. وهو يكاد يلحّ على ذلك في كلّ صفحة، غير أنه يتّضح على نحوٍ خاص في الحجاج الذي يُعلن فيه أنّ الشاعر ("الشاعر منقطع النظير") متفوق من حيث المعرفة على كلٍّ من الفيلسوف والمؤرّخ لأنه "يجمع بين الفكرة العامة والمثال المحدّد". ولما كانت "الغاية النهائية" للتعلّم هي "المعرفة، ومن خلال هذه المعرفة رَفْع العقل من سجن الجسد، إلى بهجة ماهيته الخاصة الإلهية"، فإنّ "الغاية الأخيرة لكلّ تعلّم أرضي، كونه فعلاً فاضلاً، هي تلك المهارات التي تعمل على توليد أولئك الذين يجدر بهم أن يكونوا أمراء على جميع البقية" (دفاع ، ص 3، 29– 30). هكذا تنغلق الدائرة، ويُدافَع عن الشعر ذلك الدفاع الظافر باسم"قدرته على التعليم".

(٢) "يقال في مجالات مثل العلوم الرياضية إنّ جميع الأشياء تقوم على تناسب، وأنه من دون هذا التناسب لا يمكن أن يكون هنالك ما هو حسن أو جميل. ويصل دكاترة اللاهوت لدينا إلى النتيجة ذاتها، وإن يكن بمصطلحات أخرى، فهم يقولون إنّ الله خلق العالم من خلال العدد والقياس والوزن... التناسب الشعري... محافظاً على ما هو موسيقي، لأنّ الشعر كما سبق لنا القول هو مهارة الكلام والكتابة على نحوٍ متناغم" (بتنهام، الشعر الإنجليزي، ص 78– 79). وعمل بتنهام هو إلى حدٍّ بعيد نوع من الجمع المنهجي للوصايا المتعلقة بكيفية التوصّل إلى هذا التناسب الشعري، مع إيلاء اهتمام خاص إلى تناظر النَّظم الشعري، وإلى "لياقة"، أو اعتدال، اللغة المجازية.

ككلّ. فكيف يمكن لوظيفة تربوية أن تمارسها بنيةٌ تتّخذ موضوعها تلك الهوّة بين الثقافة والفعل وتتّخذ افتراضها الشكلي استحالة ردمها؟ التراجيديا، على خلفية الثقافة الإنجليزية، هي ما "ينفي وينقض أبدًا": إنّها مثل مفيستوفيليس غوته، قابلة التاريخ.

٣- "يمكننا أن نقرأ النجوم... إن استطعنا أن نجد عدسات نقرأها بها"(*):

أن نقرأ التراجيديا اليعقوبية وشكسبير في أذهاننا يعني أن نلاحظ مباشرةً ضَرْبًا من الفراغ: لقد اختفى البطل التراجيدي، وليس هناك من يتركّز في شخصه معنى العمل (أو غياب معناه بالأحرى). ثمة شخصية رئيسة جمعيّة جديدة تقوم مقام السيّد: إنّها البلاط. و"البلاط تيهٌ من التحولات الغريبة"، كما كتب توماس تشرشيارد(**) عام 1596، "متاهة، من التحايلات الفاعلة،/ كرسيّ أمارةٍ، يعتريه التغيّر"(١). وإنّه لذو دلالة أن تصدر أولى الاعتراضات على البلاط من تشرشيارد، الذي تنطبق تنديداته بالجشع والزيف والقسوة ذلك الانطباق النموذجي على مقولة اجتماعية مختلفة تمامًا: المجتمع المدني (المدينيّ، التنافسيّ، الحريص على الكسب). وكونه يعيد إنتاج هذه التنديدات في معرض كلامه على البلاط إنّما يستبق الصورة التي سيبرزها اليعقوبيون ويعطونها الصدارة على نحوٍ نمطيّ: البلاط كموقع نموذجيّ لصراع المصالح الخاصة المنفلت. ذلك هو بلاط آل ستيوارت المرتشي وسيء الصيت، حيث انحطّت "أزمة الارستقراطية" إلى تراجيكوميديا من المكائد والدسائس، وإلى هجوم محموم وعقيم على بقية السلطة الباقية. وعلى الخشبة، سوف يتكلّم أولئك الذين ينتمون إلى البلاط كما يتكلّم إياغو ويفعلون كما يفعل إدموند. وسوف تنقسم تلك الكثافة الملتبسة في لغة شكسبير لتعطي شكلين مميّزين من التعبير: الحكمة الموجزة (sententia) والكلام الجانبي (aside)؛ من

(*) من دوقة مالفي لجون وبستر الفصل الثالث، المشهد الأول.

(**) توماس تشيرشيارد (1520- 1604) كاتب ومحارب، يقال إنّه شارك في كتابة مرآة العظماء.

(١) خطاب لطيف عن البلاط والحروب، لندن 1596، A iv

جهة أولى إعلان الإيمان في هيئة قول مأثور، ومن جهة أخرى النبرات الخافتة لأنانيةٍ خاصة فاترةٍ؛ من جهة أولى الفضيلة العامة، ومن جهة أخرى الرذيلة الخاصة. فإذا ما كان البطل التراجيدي في ضروب مناجاته يخوض معركة غير متكافئة مع المعنى المشكوك فيه والخادع، فإنَّ الشخصية اليعقوبية (باستثناء شخصيات وبستر) لا تفتقر قطّ إلى الكلام الواضح الشفاف أحادي المعنى. هكذا نجد، في عملٍ من السنوات الأخيرة لازدهار الدراما اليعقوبية، أنّ لدى جيمس شيرلي شخصيةً تقول: "واأسفاه أيتها السيدة المسكينة،/ لقد تبتُ نصف توبة ما دامت هي ثابتة على هذا النحو./ غير أنّ حياة صديق لتفوق في وزنها كلّ حب آخر؛/ علاوةً على أنني أضمن بذلك مصيري. لورنزو/ يهدّد نبعي. إنّه عدوّي"[١]. ويمكن هنا لأيّ كان أن يميّز تمامًا بين الخير والشرّ، وأن يقسم نفسه على هذا الأساس إلى النصفين اللذين يقتضيهما التمييز. والتصرف الاجتماعي، بدلاً من كونه إشكاليًا، غدا ملتويًا وحسب. "متاهة من التحايلات الفاعلة": هكذا سوف تكون الحبكة المميّزة للدراما اليعقوبية. "فإنَّ من عرف السياسة وخبر داخلها/ وجد سبلها ملتوية لا تستقيم"[٢]. هذا ما يقوله فلامينيو في عمل وبستر الشيطانة البيضاء، وحكمته هذه تصدق على نحوٍ متكرر في أعمال مثل تراجيديا المنتقم والنساء تَحْذَرَ النساء، حيث لا يبرز الصراع المميت بين الشخصيات قطّ على هيئة مواجهة مباشرة. فالمبارزة الأرستقراطية التي واصل شكسبير استخدامها، وإنْ يكن بصورةٍ مُعَدَّلة، في نهاية هاملت، والملك لير، وماكبث، وأنطونيو وكليوباترا استعيض عنها بمكيدة من مكائد البلاط. والشخصية لم تعد تتفاخر ببسالتها، بل بدهائها. وعلى الرغم من أنَّ التواء "الخطط" الفردية يدلّ على الفعالية الفائقة التي تميّز بها الشكل الجديد من السيطرة السياسية، غير أنه بات هناك الآن الكثير الكثير من الحبكات المتداخلة والتي تنقض واحدتها الأخرى على نحوٍ متواصل. والدرس الذي لا تني الدراما اليعقوبية تكرّره على نحوٍ وسواسي هو أنّ تكاثر المصالح ووجهات النظر

---

(١) الخائن، تحرير جون ستيوارت كارتر، لنكولن نبراسكا، 1965، II، ii، 112- 116.

(٢) جون وبستر، الشيطانة البيضاء، فريزر وريكن، المجلد 2، I، ii، 358- 359.

إنما يجعلها هشّة جميعًا. ما من واحدةٍ منها تستطيع أن تسيطر على الحبكة، أو حتى أن تفهم الكثير عنها. فالمسرحية الآن باتت تفتقر إلى نقطةِ رَصْدٍ متميّزة، أو مركزٍ كذاك الذي كان البطل التراجيدي يشغله في السابق. وفي هذا تتجلى الطبيعة الباروكية العميقة للتراجيديا اليعقوبية، والتي تتلاءم تمامًا مع خاتمتها الأنسب، الهزء المفاجئ بالمذبحة. (في حين سبق للمذبحة أن انتصرت في هاملت، ذلك العمل الذي يقدِّم في جميع النقاط المذكورة، وحيثما أمكن طمس شخصيته الرئيسة، نموذجًا للتراجيديا اليعقوبية لا يمكن تجاوزه). فقد بات "الحلّ" الفريد للتعقيدات الدرامية، و"موضع الالتقاء" الوحيد للعوامل الدرامية، متمثّلاً الآن في ردّ كلّ شيء واختزاله إلى "عَدَم"، هذه الكلمة التي لا تني تتكرّر في هذه الدراما. فما عدنا نجد حتى أولئك الورثة الشاحبين لدى شكسبير ليوهموا بالاستمرارية التاريخية، ذلك أنّ البلاط برمّته ينطفئ في النهاية أمام أعيننا.

وفي التراجيديا اليعقوبية، يتماشى الاختفاء البنيوي للبطل مع الاختفاء السياسي لشخصية السيّد. فالأمراء اليعقوبيون هم بصورة تكاد أن تكون دائمة "دوقات" من مدن صغيرة، وسلطتهم لا تطلق أيّ دعاوى شاملة وتكفّ عن طرح المشكلة الشكسبيرية المتعلقة بأساس هذه السلطة الثقافي. وبتجرّد هؤلاء من كلّ بروزٍ أو نموذجيةٍ يُقْتَدَى بها، فإنهم يغدون أشدّ شبهًا بالشخصيات الأخرى، التي لا يفصلها عنها سوى فارق كمّي وحسب. وكما أشرنا من قبل في ملاحظاتنا المتعلقة بالحبكة، يبدو الأمر كما لو أنّ حواجز المنزلة قد سقطت وباتت كلّ شخصية محبوّة بالسلطة ذاتها، وبالكرامة ذاتها، وأخيرًا (مع وبستر) باللغة ذاتها. غير أنّ المساواة التي تنبثق من هذا التحول هي مساواة متناقضة إلى حدٍّ بعيد، ذلك أنَّ المبدأ الذي يحكم مثل هذه السيرورة يثبت أنّه الدافع الهدّام بامتياز: ألا وهو الشهوة، الرغبة الجنسية أو الهوى الذي يستغرق الجميع بالتساوي، الدوق والتاجر، الكاردينال والقاتل المحترف، الأخ والأخت، القوّادة والدوقة. يقول كورني في السيّد: "الحبّ طاغية لا يستبعد أحدًا"[١]. ومثل الحب عند كورني، فإنّ الشهوة اليعقوبية لا توفّر

(١) بيير كورني، السيّد، في Theatre Complete، تحرير بيير ليفر وروجر كايلو، باريس 1966، I، ii، 23.

أحدًا وبذلك تجعل الجميع متساوين. وهذه الواقعة ذاتها تجعلها عاملاً من عوامل الدمار[١] في تراتبية اجتماعية قائمة على مبدأ عدم المساواة المعاكس تمامًا. والتضاد بين مبدأ الهوى ومبدأ المنزلة، بين الشهوة والثروة، يسري في كامل جسد الدراما اليعقوبية. ويمكن النظر إلى غشيان المحارم في عمل فورد مؤسف أنّها عاهرة (والذي سبق تناوله في النساء تحذر النساء وكذلك في دوقة مالفي بصورة مبهمة) على أنّه تجسيدها الأقصى والختامي، الذي يتنبّأ به على نحوٍ فيه مفارقة والد جيوفاني وأنابيلا حين يعلن: "ما كنت لأملك ثروة الزواج بها، بل الحب"[٢]. وغشيان المحارم هو ذلك الشكل من الرغبة الذي يحول دون إقامة التبادل الزواجيّ الذي يعزّز شبكة الثروة ويرتقي بها، في مجتمعٍ لا تزال فيه السلطة مرتبطة بأشخاص ماديّين. لكن الصراع بين الشهوة والثروة كان قد سبق له، في مسرحية بعد أخرى، أن طالب بضحايا لامعة وشهيرة: دوق براشيانو وفيتوريا كورمبونا، دوقة مالفي وإيزابيلا في المُستَبْدَل، والبلاط بأكمله في تراجيديا المنتقم والنساء تحذر النساء، وجميعهم يتبعون سبيلاً واحدًا إلى الدمار يتنكّبونه ما إن يدعوا الرغبة تقودهم.

جميعهم يتبعون سبيلاً واحدًا لأنّ الشهوة هاجس ووسواس. وفي تراجيديا الملحد، تتكلم ليفيدولسيا عن "عاطفتها" بهذه التعابير: "أريد أن أسترخي وأترك/ للهواء أن يبرّدها". فالشهوة تبدو خارجيةً وموضوعية، ثقلاً ينيخ بكلكله فوق حامله. وبعد بضعة أسطر تقول ليفيدوسيا: "الشهوةُ روحٌ كائنًا من كان الذي يثيرها،/ يمكن للرجل التالي الذي تقع عليه العين أن يهدّئها"[٣]. فالشهوة تغدو الاسم الفعلي لهاجس شبحيّ، وتحولاً يبدّد نهائيًا تلك الأبيقورية البذيئة التي كان لا يزال بمقدورها أن

---

(١) "يا لها من عاطفة غريبة، يا أخي، حين أنظر فيها!/ إنني لأتساءل كيف وقعت عليها بتلك السهولة التي يقع فيها المرء على دمارٍ" (توماس ميدلتون، النساء تحذر النساء، تحرير روما جلّ، لندن وتونبريدج 1968، II، I، 1- 3).

(٢) جون فورد، مؤسفٌ أنّها عاهرة، فريزر وربكن، المجلد 2، I، iii، 11.

(٣) سيريل تورنر، تراجيديا الملحد، تحرير إرفنغ ريبنر، كيمبرج، ماس، 1964، II، iii، 43- 44، 65- 66.

تدفع الفيسكونت كونوي إلى الإعلان: "ما السيد سوى لذّته؟"(١). ففي الجوّ اليعقوبيّ الثقيل، تغدو مثل هذه اللّذة، المفتقرة تمامًا إلى بعد الحرية الجوهري، ضربًا من قهر التكرار(*). ومن المفضّل، بهذا الصدد، أن نعرّف الشهوة بأنها "هوى" وليس "رغبة"، ذلك أنّها شيء يخضع له المرء على نحوٍ سلبي واضح. وفي الدراما اليعقوبية، تكفي طرفة عين واحدة لكي يغدو المرء أسيرًا. والشخصيات لا تقع في الحب من خلال "النظر" (وهو فعل ذاتي من التمييز والملاحظة)، بل من خلال "الرؤية"، في فعل سلبي أو منفعل من الذهول. والأمثلة على ذلك كثيرة: الدوق مع بيانكا وليفيا مع ليانتيو في النساء تحذر النساء؛ ألسيميرو وديفلوريس مع إيزابلا في المُستَبْدَل، لسّوريوزو مع كاستيزا في تراجيديا المنتقم؛ ليفيدوسيا مع سيباستيانو ثم فريسكو في تراجيديا الملحد. فالشهوة تتحول من متعة إلى علامة على المصير، أو بالأحرى إلى مصير وحسب. ففي الأسطر الأولى من مؤسف أنّها عاهرة، يقول الراهب لجيوفاني :"الموت ينتظر شهوتك" (الفصل الأول، المشهد الأول، 59). ويردّ جيوفاني على ذلك قائلاً: "قَدَري هو إلهي". مصيرٌ، لعنةٌ، مثالٌ فائق على خداع أليغوريّ، شهوةٌ تعدّ باللذّة، لكنها تفضي إلى عكسها. وباسمها، فإنّ الأمثولة الحاضرة في الالتباسات الشهيرة لفعل "يموت" (يبلغ الذروة/ يخمد) تصل إلى الاكتمال.

جيوفاني: قبلةً أخرى، يا أختاه

أنابيلا: ما الذي يعنيه هذا؟

جيوفاني: أن أنقذ سمعتك، وأقتلك بقبلة. (يطعنها)

موتي هكذا، موتي بفعلي، وبيدي.

(مؤسفٌ أنّها عاهرة، الفصل الخامس، المشهد الخامس، 83– 85)

---

(١) أورده لورنس ستون، أزمة الأرستقراطية، ص 27.

(*) قهر التكرار، أو اضطرار التكرار، مصطلح فرويدي يشير إلى عملية ذات مصدرٍ لا واعٍ، ينشط فيها الشخص لزجّ نفسه في وضعيات مؤلمة، مكرراً بذلك تجارب قديمة من دون تذكّر نموذجها الأصلي، بل هو يعيش على العكس من ذلك انطباعاً على درجة عالية من الحيوية بأن المسألة ترتبط بشيء يجد تبريره الكامل في الواقع الراهن.

"ما الذي يعنيه هذا؟" اضطراب أنابيلا وقلقها يردد أصداء اضطراب الدوق وقلقه لدى تورنر، ذلك الدوق الذي يصرخ بضعف، حين يدرك أنّه يقبّل جمجمة مسمومة: "آه! ما هذا! آه!"(١). ففي لحظة الموت، تتكشّف الشهوة على أنّها ما كانت عليه دومًا، ذلك المصير الذي يهزأ بضحاياه. وفي هذه اللحظة، أيضًا، تنتصر الأليغورة في إيماءتها الحاسمة إلى انقلاب المعاني. فالعاشق يغدو قاتلاً؛ والخادم المخلص في الظاهر يثبت أنّه عدو قاتل؛ وما بدا حيويًا وجذّابًا (تلك الجمجمة الجميلة في تراجيديا المنتقم) يتبيّن أنه ميت ومميت. امرأةٌ يقتلها زوجها بينما هي تقبّل اللوحة التي سمّمها بنفسه؛ وأخرى يقتلها كاردينال بينما هي تقبّل الكتاب المقدّس علامة على الإيمان. فالمدلولات تُعكَس وتتثبّت (في تحوّل أليغوري نمطيّ آخر) مرّة وإلى الأبد في الموت، المدلول الوحيد الراسخ والكونيّ حقًا. والإلحاح المميّز تنقله كلمات بوسولا: "مع أنّ القمل، والدود، يأكلنا،/ ومع أننا لا ننفكّ نحمل فينا جسدًا متفسّخًا وميتًا، فإننا نبتهج/ لإخفائه في قماشٍ نفيس"(٢). فالحياة ليست سوى فترة فاصلة سريعة الزوال، ليست سوى انتظارٍ للتحوّل النهائي والمُبرَم، ونَقْضٍ لكلّ قناع: الجمجمة. جمجمة يوريك، التي يحملها هاملت بين يديه بعد ثلاثين سنة؛ جمجمة زوجة فيندايس، التي يحوّلها إلى أداة للانتقام؛ الجماجم التي لا يُعرَف أصحابها والتي يرقد عليها شارليمونت وكاستابيلا؛ الجمجمة التي يبديها شبح براسيانو لفلامينيو كعلامة تهديد. الجمجمة التي كتب عنها فالتر بنيامين على نحوٍ ثاقب: "في الأليغورة، يواجه المُراقِب ما للتاريخ من سحنات أبقراطية (facies hippocratica) بوصفها لغة

---

(١) سيريل تورنير، تراجيديا المنتقم، فريزر وربكن، المجلد 2، III، V، 44.

(٢) جون وبستر، دوقة مالفي، فريزر وربكن، المجلد 2، II، I، 62- 65.

متحجّرة، بدئية. فكلّ ما يتعلّق بالتاريخ وكان، منذ البداية، في غير أوانه، ومؤسيًا، ومُخْفِقًا، إنّما يُعَبَّر عنه من خلال سحنة، أو الأحرى من خلال رأس الموت.... كلما عظُمَت الدلالـة، عَظُم الخضوع للموت، لأنَّ الموت يحفر بأشدّ ما يكون العمق خطّ الحدود الخشن الذي يفصل بين الطبيعة المادية والدلالة. ولكن إذا ما كانت الطبيعة قد خضعت لسلطة الموت على الدوام، فإن من الصحيح أيضًا أنّها كانت أليغورية على الدوام. فالدلالة والموت كلاهما يتحقّقان في تطوّر تاريخي، تمامًا كما يرتبطان بصلةٍ وثيقة كبذرتين في حالة الخطيئة الفاسدة لدى المخلوق"[١].

"ولكن إذا ما كانت الطبيعة قد خضعت لسلطة الموت على الدوام، فإنّه من الصحيح أيضًا أنها قد كانت أليغورية على الدوام". وحجاج بنيامين يجد ترجمته الدرامية في الخاصيّة الروكامبولية[*] التي يتّسم بها المسرح اليعقوبي، الذي يكتشف ضحاياهُ في لحظاتهم الأخيرة – ومن خلال ترتيبات أولئك الذين أوقعوهم في الشرك– كلاً من "حقيقة" الأمور الواقعية و"كذب" ما بدت عليه. وعلى سبيل المثال، فإنّ فينديايس لدى تورنر، حين يشرع بعملية قتل الدوق، يصدم هذا الأخير بكشفه له أنَّ قَتْلَه وأداة موته (الجمجمة المسمومة) ليسا ما بديا عليه: ثم يجبره، والسيف في يده، على أن يراقب الزنى الذي هو على وشك أن يبديه، في اللحظة ذاتها. فخداع الحياة الذي لا يتّضح إلا بالموت البطيء، يتماشى تمامًا مع العمليات "ذات الطبيعة الأليغورية" لدى بنيامين. وليس مصادفةً أنّ بتنهام يعرّف الأليغورة بأنها "مجاز [الشبه الكاذب أو الرياء]"، إذ أنّه كان قد ذكّرنا للتوّ بأنَّ: "من لايعرف كيف يرائي لا يعرف كيف يحكم" (Qui nescit dissimulare nescit regnare)[٢]. فنشوة الشرير

---

(١) بنيامين، أصل، ص 166.

(*) نسبةً إلى روكامبول، الشخصية التي خلقها قلم بونسون دو تيراي في سلسلة من قصص المغامرات المليئة بالمفاجآت والحالات الاستثنائية التي تتكشّف في النهاية على عكس المتوقع.

(٢) بتنهام، الشعر الإنجليزي، ص 197.

البعقوبي الفائقة تأتي مع نجاحه في إحكام خطة "أليغورية" لإيقاع عدوه في شِـرْك. وشهوانيّته البلاغية تلتقطها بدقّة كلمات دامفيل بخصوص الحجر الذي قتل به أخاه: "على هذا الأرض سوف أشيّد قصر عزبتي،/ وهذا سيكون حجر الزاوية الـرئيس" (تراجيديا الملحد، الفصل الثاني، المشهد الرابع، 99- 100). غير أنّ هـذا النجـاح هو نجاح قصير الأمد في العادة، ذلك أنّ الأليغورة تنتهي دومًا بالانتقام ممّن طمح لأن يبقيها تحت سيطرته. ومع أنّ "قصر عزبة" الشرير لدى تورنر يبقـى سـليمًا ومنيعًا حتى النهاية تقريبًا (لدرجة الحاجة إلى وسائل أخرى خرقاء أو خشنة - مثل اعتراف لا إراديّ، أو فأس ينزل من بين يديّ الجلاد- كي تعمل على انهياره)، إلا أنّ التطورات اللاحقة في الدراما اليعقوبية توفّر حلولاً مرضية أكثر. فبخلاف مـا يحدث لدى تورنر، لا تتيح كثرة الحبكات في التراجيديات اللاحقـة لأيّ أحـد أن يسطر على الأحداث. والبناء الأليغوري لشخصية من الشخصيات لا يغدو سـوى عنصر يؤخذ بالحسبان عند بناء عنصر آخر ذلك البناء المتصارع، وحـين تتقـدّم شخصية لكي تكتب خاتمة التراجيديا "الخاصة بها"، فإنّ شخصية أخرى تكون مهيّأةً لأن تبدأ التراجيديا الخاصة بها. والأليغورة، كما هي في حجاج بنيـامين، ليسـت خداعًا للذات يمكن أن نتخيّل أنّ أحدًا ما يثبّت إليه المفتاح الدلالي، بل هي الـشرط الخداعيّ الموضوعي الذي يكتنف طبيعة التاريخ ويغدر بالجميع في النهاية. وهـذا ما نتبيّنه إذا عقدنا مقارنة بين التنكّرين الأليغورين الرفيعين اللذين يختتمـان علـى التوالي كلاً من التراجيديا الإسبانية والنساء تَحْذَر النساء، بعدها بثلاثة عقود. ففـي تراجيديا كيد، يرتّب هيرونيمو لأن يكرّر كلٌّ دوره في التنكّر الـذي يعطـي هـذه التراجيديا تفسيرها وحكمها الأخلاقيين. وإذا ما كان التنكّر هو"مجاز الرياء" الـذي يتيح فرصة الثأر لهيرونيمو وبلليمبيريا، فإنه أيضًا وفي الوقت ذاته إعادة الإحكـام الرمزية لكامل مجرى الأحداث التراجيدي مما يفسح مجالاً للفهم الواضح بـلا أي لَبْس. وفي تراجيديا ميدلتون، ترسم ليفيا خطّةَ قتلٍ مُحْكَمَة ولكي تـضعها موضـع التنفيذ تخصّ كلّ شخصية بالدور الذي سبق لها أن لعبته فـي الفـصول الأربعـة السابقة. لكن الممثلين يخونون أدوارهم هذه المرّة ويُختتم التنكّر بالألعـاب الناريـة القاتلة التي يلعبها كيوبيدات يطلقون سهامهم المسمومة وحوريات يطلقن أبخـرتهنّ

القاتلة، قبل أن يستنكر الدوق، المنزعج قليلاً، هذه الضروب من الخروج على البرنامج، ثم يتجرّع، وقد أذهله هذا الأداء، من كأس طافح بالسمّ. لقد أفسحت أليغورة كيد الواضحة المميزة (وأليغورة العصور الوسطى المسيحية بأكملها) المجال أمام الأليغورة المبهمة المخادعة التي تفحّصها بنيامين. ومثل موضوعة الشهوة الأساسية، فإنّ الحبكة أيضًا تخضع لهذا التحول، الذي يبقى علينا أن نتتبّعه أيضًا في "الشخصية" الأساسية للمسرح اليعقوبي.

تتطلب حبكة الدراما اليعقوبية وظيفتين متتامّتين، حديثتيّ البزوغ: إحداهما مسؤولة عن التوسّط بين الخطط المتنوعة المتصارعة في محاولةٍ لتفادي الكارثة، والأخرى مسؤولة عن تنفيذ خطّة معينة دون تردّد أو إبطاء. فلدى شكسبير، كانت هاتان المهمّتان موكولتين إلى شخصيات صغرى وسخيفةٍ في الغالب مثل بولونيوس، روزنكرانتس وغيلدنشتين، قتلة ماكبث المأجورين، أمّا لدى اليعقوبيين، فنجد أنَّ هؤلاء الوسطاء والقَتَلة (وغالبًا ما تجتمع الوظيفتان في شخصية واحدة) يشغلون وسط الخشبة، مثل فلامينيو، بوسولا، ليفيا، ديفلوريس، وحتى فيندايس جزئيًا. وهذا الانزياح الذي ينزاحه مركز الثقل الدرامي باتجاه أشخاص من مرتبة أدنى يضيف عنصرًا آخر إلى تسويد الصفحة الذي يواصل تراكمه ضد الطبقة الحاكمة اليعقوبية، التي لم يقتصر أمرها على التدهور والانحطاط، بل تعدّاه أيضًا إلى عجزها الجبان عن مواجهة أفعالها الخاصة والنظر فيها مباشرةً. فماكبث لم يستأجر قاتلاً ليذبح دنكن، وعطيل يعلم أنّ عليه أن يخنق ديدمونة بيديه، أمّا اللورد اليعقوبي الخسيس فيتنصّل على نحوٍ مشين من كلّ مسؤولية عن مشاريعه ويحمّلها أحدًا ما آخر، لا يلبث، علاوةً على ذلك، أن ينحو عليه باللائمة لإطاعته أوامره (فرديناند مع بوسولا، أو إيزابيلا مع ديفلوريس). هكذا تُدْفَع هذه الشخصيات الخانعة الذليلة إلى موقع "مركزي" في الحبكة، بقدر ما يكون مثل هذا الموقع ممكنًا – ولنتذكّر هنا تلك التهدئة الكبرى إنّما القصيرة التي تقيمها ليفيا في الفصل الثالث من النساء تحذر النساء– وتغدو الشخصيات الوحيدة التي تمتلك من حين إلى آخر معرفةً شاملةً بالأحداث. غير أنّ تفوّقها هذا يظلّ ملتبسًا، مرتبطًا بافتقارها إلى الاستقلال بل متوقّفًا عليه، وعلى كونها مجرّد أدوات في أيدي آخرين: "أنا مخلوقتك"، تقول بوسولا لفرديناند (دوقة مالفي، الفصل الأول،المشهد الأول، 296).

وكما يلاحظ فلامينيو، فإنّ هؤلاء مجبرون على ألا يكفّوا عن "التقلّب والتلـوّن" إذا ما أرادوا أن "يقلّدوا العظماء" (الشيطانة البيضاء، الفصل الرابع، المـشهد الثـاني، 244- 245). إنهم مجبرون على ألاّ يكونوا "أنفسهم" قطّ، بل شيء آخر على الدوام، ضعيف وخادع: مجبرون على أن يتبختروا ويتململوا على الخشبة باعتبارهم ليسوا أكثر من أليغورات مشخّصة. يقول هيغل: "ما يفعله العبد هو فـي الحقيقـة فعـل السيّد. وفعل [الوعي] الثاني هذا هو فعل الأول الخـاص"(١). ففـي القلـب مـن التراجيديا اليعقوبية نجد وعيًا مجرّدًا من الاستقلال، وفاعليةً مجرّدة مـن الحريـة. وليس مدهشًا أن هذه الشخصيات تجسّد جوهر السوداوية (الميلانخوليا): "لقد عشت في السوء جامحًا باغيًا، كدأب من يعيشون في بلاط،/ وإذ وجهي يغشاه الابتـسام،/ كنت حينًا بعد حين أحسّ الجزع في صدري من نداء الضمير./ طالما خَبِـرَ تلـك الأهوال من يرفلون في ثياب المرح والتكريم:/ إننانَحْسَب الطير الأسير يغرّد إذ هو ينتحب" (الشيطانة البيضاء، الفصل الخامس، المشهد الرابع، 118- 123). ذلك هـو نحيب الوجود غير الأصيل الذي يجد في العبد تجسيده الأقرب إلى الكمـال، كمـا يقول هيغل بحقّ. وغياب الأصالة هذا لا يجد ثقله المقابـل (كمـا تـرى نظريـة غولدمان) في قيمة أصيلة ما، مهما يكن مهزومًا في حقيقة الأمـر. فـالحيرة فـي صدر فلامينيو لا تخرج قطّ إلى النور، وحين تكون بوسـولا زميلتـه (confrère)، التي صُرِفَت الآن من خدمة السلطة، "حرّةً" في أن تفعل، فإنَّ خطأً يدفعه لأن يقتـل في نفسه ذلك النصف "الخيّر" مجسّدًا في شخص أنطونيو. فالتراجيديا اليعقوبيـة لا تعتزم البتّة السعي وراء أساس مختلف للمجتمع الإنساني، بل تسعى وحـسب إلـى اتّباع مسار الأصالة على كامل الطريق وصولاً إلى انحلالها الذاتيّ الذي لا مفـرّ منه. إنها دراما لا تعمد الذات فيها إلى المساءلة، بل تتوه وتضلّ فحسب.

ولعلَّ جون وبستر أن يكون أفضل من يعبّر عن لعنة الأليغورة المعلّقة فوق البلاط اليعقوبي بأشكال شتى، إذ تشيع هذه اللعنة لديه ذلك الشيوع الجـذري فـي اللغة ذاتها. "حين أنظر في أحواض السمك، في حديقتي،/ أحسب أنني أرى شـيئًا، مسلّحًا بفأسٍ مُسَنَّنَةٍ/ يبدو أنّه يصوّبها نحوي" (دوقة مالفي، الفصل الخامس، المشهد

---

(١) فينومينولوجيا الروح، أوكسفورد 1977، ص 116.

الخامس، 5– 7). فكلمات الكاردينال هذه مثال مدهش على بلاغة وبستر: حيث يقف تقلّب المظاهر، وإبهام "الشيء" الذي يراه ذلك الوقوف الغريب إزاء دقّة ووضوح "الفأس المُسَنَّنة" التي يحملها كسلاح، وحيث تتوضّع الرؤيا الغريبة الموحشة في المياه المألوفة التي تملأ "أحواض السمك في حديقتي". فجأةً، في المكان الأبعد ما يكون عن التوقّع، تظهر علامة، علامة مبهمة. بل إنّ إبهامها ليس ذلك الإبهام الذي يَسِم المعجزة الكلاسيكية، كالتباس أبوللو البارد الذي، إذا ما خَدَعَ أو ضَلَّلَ، إنما يفعل ذلك لكي يكشف في النهاية معناه الحقيقي والوحيد. فلدى وبستر، المعنى لا يخدع أو يضلّل، بل ينحلّ: إلى مظهر ("أحسبُ أنني أرى")، وانعدامٍ للتحديد ("شيء")، وتفصيلٍ لا يمكن تعليله ("مسلّحًا بفأس مُسَنَّنَة"). وليست المشكلة كيف نفسّر هذه العلامات، بل هي بصورة أساسية أن نحدّد ما إذا كانت علامات بالفعل أم لا. أين ينتهي الخيال السوداوي (والخيال كلمة أساسية لدى وبستر) ويبدأ واقعٌ متعالٍ بالتّجلي؟ فشخصيات وبستر تتردّد بين الحاجة إلى إيجاد "إثبات" ميتافيزيقي على شكلِ مدلولٍ متعالٍ وبين تشكّك جبان بشأن وجوده الفعلي وإمكانية فهمه والإحاطة به. وعلى سبيل المثال، على الرغم من أنّ الطالع الذي يستكشفه أنطونيو عند ولادة ابنه يتنبّأ للطفل بميتة عنيفة، فإنّ أنطونيو هو الذي يموت ميتةً عنيفة، في حين يرث ابنه الدوقية. كما أنّه وهو يقرأ الطالع، يرعف أنفه فوق حروف اسمه المرسومة على محرمته، فيعلّق قائلاً: "لو أنّني أؤمن بالخرافة، لَعَدَدْتُ/ هذا نذير شؤم: مع أنّه وليد المصادفة وحسب" (دوقة مالفي، الفصل الثاني، المشهد الثاني، 127– 128). غير أنّه بقوله هذا يضيّع الطالع الذي يغدر بالدوقة، إذ تلتقطه بوسولا. وفي النهاية، إذا كان الدم علامة شؤم بالفعل، إنّما بالنسبة للدوقة وأنطونيو وليس بالنسبة لابنهما. وهذا التقلّب الدلالي أو انعدام الدقّة هو أمر نمطيّ في أعمال وبستر ككلّ. حيث نجد لديه افتراضًا بأنّ ثمّة علاقة ما بين الوجود الإنساني والنجوم، أما ماهيّة هذه العلاقة، أو كيف يمكن للمرء أن يحيط بها، فهي أمور تظلّ بعيدة عن الوضوح. كما تتواجد الأشباح على نحو ظاهر، لكنها قد تكون مجرّد إسقاطات خيالية. ومع أنّ وصف القديس غريغوري لنار جهنّم كان ينبغي ألا يكون محلّ خلاف بالنسبة للكاردينال، إلاّ أنّ هذا الأخير "يُذْهَل" في حقيقة الأمر ويجد هذا الوصف متناقضًا. وفي لحظة من لحظات

الشيطانة البيضاء، يروي فلامينيو خرافة طويلة أخلاقية المغزى، ويوجزها ويعترف أنّ المثال قد لا يصدق "في كلّ تفصيلة"، لكنه يظل على ثقة به مرّة أخرى ويطبّقه على الوضع المطروح (الفصل الرابع، المشهد الثاني، 218 وما يليه). و تتمثّل اللعنة الخاصة التي تنزل بشخصيات وبستر في أنَّ هذه الأخيرة لا تستطيع قطّ أن تستغني عن الكلام، عن صنع المعنى، وعن التضخيم البلاغي لتجربتها. فهذا يكتشف أنه ديّوث لأنّ "شعارًا" أُلقيَ على نافذته؛ وذاك يرتّب لعملية قتل بإخراجه أحلامًا وأحاجي. وشخصياتٌ تقضي نحبها وفي فمها استعارة: مارسيللو، فلامينيو، جوليا، الدوقة، الكاردينال، بوسولا. غير أنّ هذا القَدْر من "الشِّعر" (فمن بين جميع اليعقوبيين، وبستر هو الذي يستحضر شكسبير على هذا الصعيد أشدّ الاستحضار) لا ينير سبيل الشخصية قطّ، على الرغم من أنّه لا يتخلى عنها، بل يعمل بدلاً من ذلك على إبقائها في حالةٍ من الشكّ والالتباس تجعلها تلك الضحية المستسلمة لشرْكِ الآخرين. "القَدَر جرو"، يقول فلامينيو (الشيطانة البيضاء، الفصل الخامس، المشهد السادس، 179)، يسير في أعقابنا على الدوام، ولا سبيل إلى ردّه. وأفراد البلاط هؤلاء الذين تلاحقهم الأرواح - أو"تطاردهم"، كما يقول أحدهم للآخر- إنما يدورون في حلقة مفرغة في محاولة عابثة للفرار من ذلك"الشيء" الذي يصعب تحديده. فقدرهم لم يعد حكاية ماكبث التي يحكيها معتوه أو خلل الطبيعة الشرير عند هاملت، بل جرو، كما يبدو لهم على الأقل. وعالمهم يبقى على قيد الحياة دونما حيوية، بعد أن استنزفه البحث عن مرتكز (ubi consistam) وهمي في خضمّ علامات خادعة لا تحصى. ولذلك فهو عالم تتمثّل رغبته الأعمق في النسيان. يقول فلامينيو قبل موته: "اللغو لَهْوٌ. لستُ أذكر شيئًا" (الشيطانة البيضاء، الفصل الخامس، المشهد السادس،206). ويقول الكاردينال: "والآن، أصلّي، أنْ/ أُهمَل، ولا أخطر على بال قطّ" (دوقة مالفي، الفصل الرابع، المشهد الرابع، 90). أمّا قصر الأمير فتطارده الأرواح حقًا، والمصير الأليغوري الذي لا يلين المعلّق فوق كلّ جانب من جوانبه (الحب والطموح، الأسياد والعبيد، الأفعال والأقوال) يجعل منه موضعًا خَرِبًا ومهدّدًا في آنٍ معًا. وفي خيال اليعقوبيين، كان هذا بلاطًا ينبغي أن يُبَدَّد، ويُطَهَّر، ما دام عاجزًا عن ترتيب ذاته.

إنْ هي إلاّ بضع سنوات أُخَر...

ديالكتيك الخوف

١- نحو سوسيولوجيا للمِسْخ الحديث:

يتلخّص خوف الحضارة البرجوازية الحديثة في اسمين اثنين: فرنكنشتين ودراكيولا. وكان المسخ ومصّاص الدماء قد وُلِدا معًا، ذات ليلة من ليالي العام 1816، في غرفة الجلوس من فيلا شابوي قرب جنيف، من لعبةٍ جماعيةٍ لعبها لفيفٌ من الأصدقاء تزجيةً للوقت في صيف ماطر(*). غير أنَّ هذين الكائنين اللذين وُلِدا في عزّ الثورة الصناعية، سيعاودان الظهور معًا في تلك السنوات الحرجة أواخر القرن التاسع عشر، باسمين جديدين هما هايد ودراكيولا(١)، وسيغزوان السينما في القرن العشرين: مع التعبيرية الألمانية، بعد الحرب العالمية الأولى؛ ومع الإنتاجات الضخمة لشركة RKO في أميركا، بعد أزمة العام 1929؛ ثمَّ في العامين 1956 و1957، حين جسّد بيتر كوشنغ وكريستوفر لي، بإخراجٍ من تيرنس فيشر، هذا الكابوس ذا الوجهين ذلك التجسيد المفعم بحسّ الظّفر والانتصار.

لقد عاش فرنكنشتين ودراكيولا حياتين متوازيتين. وهما شخصيتان لا تنفصلان، لأنهما متتامتان؛ الوجهان المرعبان لمجتمع واحد، طرفاه الأقصيان: البائس المشوّه والمالك الذي لا يعرف الرحمة، العامل ورأس المال: "لا بدّ للمجتمع بأكمله من أن ينقسم إلى طبقتين اثنتين من أصحاب الملكية والعمال الذين لا

(*) تألّف هذا اللفيف من الشاعر اللورد بايرون والشاعر بيرسي بيش شيللي وماري ولستونكرافت شيللي (زوجة شيللي المقبلة) وكلير كليرمون وجون بوليدوري، طبيب بايرون، حيث اقترح اللورد بايرون أن يكتب كل منهم قصة أشباح، على سبيل التحدي، بعد أن قرأوا إحدى الترجمات الفرنسية لقصص أشباح ألمانية. ويبدو أنَّ هذه اللعبة هي التي ألهمت ماري شيللي كتابة فرنكنشتين وجون بوليدوري كتابة مصّاص الدماء.

(١) ماري ولستونكرافت شيللي، فرنكنشتين (1817)، لندن 1977؛ جون بوليدوري، مصّاص الدماء (1819) في حكايات رعب قوطية، بالتيمور 1973؛ روبرت لويس ستفنسن، حالة الدكتور جيكل والسيد هايد الغريبة (1885)، لندن 1924؛ برام ستوكر، دراكيولا (1897)، لندن 1974.

يملكون شيئًا"[١]. وتلك الـ "لا بدّ"، التي هي بالنسبة لماركس ضَرْبٌ من التنبؤ العلمي بالمستقبل (والضامن لإعادة تنظيم المجتمع المقبلة) هي إنذارٌ بنهايةِ ثقافة القرن التاسع عشر البرجوازية. فلم تكن ولادة أدب الرعب إلاّ من رعب مجتمع منقسم، ومن الرغبة في مداواته على وجه التحديد. وهذا هو السبب في أنَّ دراكيولا وفرنكنشتين لا يظهران معًا، إلا في حالاتٍ استثنائية نادرة. وإلاّ لَبَلَغ الخطر والتهديد حدًّا رهيبًا: فهذا الأدب، وقد أحدث الرعب، لا بدّ أن يبدّده أيضًا ويستعيد السلام. لا بدّ أن يستعيد التوازن الذي تحطّم، ويزيّن الوهم بأنّه قادرٌ على أن يوقف التاريخ: ذلك أنَّ المسخ الوحشي يعبّر عن القلق من أن يكون المستقبل ممسوخًا وحشيًا. أمّا خصمه - عدّو المسخ- فيكون على الدوام، وبعكس ذلك، تمثيلاً للحاضر، وخلاصةً لوسطية القرن التاسع عشر المُعْجَبَةِ بذاتها: تلك الوسطية القوموية، الغبية، الخرافية، الكارهة للثقافة، العقيمة، الراضية عن ذاتها. لكن الأمر لا يتوقّف عند هذا الحدّ. فالجمهور، وقد دوّخه الاهتمام الشديد برعب المسخ، يتقبّل رذائل من يدمّره دون تذمّر[٢]، تمامًا كما يتقبّل تصويره الأدبيّ، ذلك التنميط المُضْنى والمكرور الذي يستعيد قوته وعذريته ما إنْ يحتكّ مع الغريب. هكذا، يفيد المسخ في إزاحة صنوف العداء والرعب الظاهرة للعيان داخل المجتمع إلى خارجه. ففي فرنكنشتين يُوضَع الصراع على أنّه بين "عِرْقٍ من الشياطين" و"النوع البشري". وكلُّ من يجرؤ على مقارعة المسخ يغدو بصورةٍ آليةٍ ممثّل هذا النوع، ممثّل المجتمع بأكمله. وبذلك، يفيد المسخ، الغريب تمامًا، في إعادةِ بناءِ كليّةٍ، أو لحمةٍ اجتماعيةٍ، ما كانت - بحدّ ذاتها- لتبدو مُقْنِعَةً.

---

(١) ماركس، "المخطوطات الاقتصادية والفلسفية" (1844)، في الكتابات الأولى، هارموندزورث 1975، ص 322.

(٢) تؤدّي الرواية البوليسية "الكلاسيكية" وظيفة مشابهة. فالجريمة تضع الشخصيات جميعاً تحت طائلة الشك: فتغدو أفعال هذه الشخصيات ملتبسةً مريبة، وتغدو مُثُلها محلّ سؤال، وأهدافها غامضة. غير أنّه ما إنْ يُكتَشف الجاني، حتى يتبخّر الشك في الحال وتُعاد الأهلية إلى الجميع. "ينبغي مقاضاة المجرم على جريمته لأنّ هذا هو السبيل الوحيد الذي يؤمّن لبقية الفريق حكماً بالبراءة مرضياً تماماً. وغرض القصة البوليسية النفسي يكمن في هذه البراءة. فهذه القصة لا توجد لكي تثير التهمة أو تصادق عليها بل لكي تبددها، حيث يعلن حلّ العقدة عن البراءة العامة". بريجيد بروفي، "القصّ البوليسي: أسطورة حديثة"، Hudson Review 1965، العدد 1، ص 21. والبراءة العامة ليست سوى موافقة غريزية على قوانين المجتمع العامة التي تعلن عن خيرها وعدلها إزاء الانتهاك الفردي، أو "الحالة" الإجرامية الاستثنائية.

ومسخ فرنكنشتين ودراكيولا مصّاص الدماء هما ديناميان وكليّان، بخلاف المسوخ السابقة. وهذا ما يجعلهما مرعبين. أمّا قبلهما، فكانت الأمور مختلفة، حيث يكتفي أشرار الماركيز دي ساد بهوامش المجتمع مسرحًا لأعمالهم، فيختفون بعيدًا في أبراجهم. وتقع جوستين ضحية لهم لأنّها ترفض العالم الحديث، عالم المدينة، والتبادل، عالم اختزالها إلى مجرّد سلعة. وبذلك، تُسْلِمُ نفسها إلى الرعب القديم، رعب العالم الإقطاعي، ومشيئة السيّد الفرد. وعلاوةً على هذا، فإنَّ للشرّ لدى الماركيز دي ساد حدّه "الطبيعي" الذي لا يمكن تخطّيه: ألا وهو إرضاء رغبة السيّد. فما إن يرتوي هذا الأخير حتى يتوقّف التعذيب. أمّا دراكيولا، بالمقابل، فهو ناسك الرعبّ المتعبّد في محرابه: يجسّد انتصار "الرغبة في التملّك على الرغبة في الاستمتاع"[١]؛ ومثل هذا التملّك، الذي لا يكترث بالاستهلاك، هو تملُّك لا يعرف ارتواءً ولا حدودًا بطبيعته. فمصّاص الدماء لدى بوليدوري يظلّ ذلك السيّد الإقطاعي قليل الشأن الذي يضطر لأن يطوف أوروبا ويخنق فتياتها بقصد البقاء البائس. فالزمن ضدّه، ضدّ رغباته المحافظة. أمّا دراكيولا برام ستوكر فهو، بالعكس، ذلك المقاول العقلاني الذي يوظّف ذهبه في توسيع سلطانه: في فتح مدينة لندن. ويبذر مسخ فرنكنشتين الهلاك في الدنيا بأسرها، من الألب إلى اسكتلندا، ومن أوروبا الشرقية إلى القطب. وبالمقارنة معهما، فإنَّ شبح قلعة أوترانتو[*] العملاق يبدو أشبه بالقزم. فهو مقتصر على مكانٍ واحد؛ ولا يستطيع أن يظهر سوى مرة واحدة وحسب؛ مجرّد أثر من الماضي، ما إن تتم استعادة النظام حتى يصمت إلى الأبد. أمّا المسوخ الحديثة فتهدّد بأن تعيش إلى مالا نهاية، وبأن تفتتح العالم. وهذا هو السبب في أنّها يجب أن تُقْتَل[٢].

---

(١) ماركس، "المخطوطات الاقتصادية والفلسفية".

(*) عمل هوراس والبول (1717- 1797)، وهو من الأمثلة البارزة على الرواية الغوطية.

(٢) في أفلام فيشر، تكوّن حيوية المسخ ومصّاص الدماء مفقودة تماماً. وهذه الأفلام لا تبدأ قط باعتداء يرتكبه المسخ (الذي يسعده المكوث في البيت أشدّ السعادة)، بل تبدأ بخطأ أو فعل غبي يرتكبه "إنسان". وما تدعو إليه هذه الأفلام بشكل واضح هو أن يحجم المرء عن أن يهيم على وجهه، وأن يترك الأمور على حالها. وبذلك لا يعود المسخ مرعباً بذاته بل بانتهاك منطقة نفوذه، وبعدم تمسّك البشر بما يعقدونه من اتفاق. وهذا ضربٌ من رعب دولة الرفاه، مناسب لحقبة التعايش السلمي.

فرنكنشتين:

المسخ، مثل البروليتاريا، محرومٌ من الاسم والكيان المستقل. فهو مسخ فرنكنشتين؛ ينتمي إلى خالقه ويُنْسَب إليه كليًا (مثلما يمكن للمرء أن يتكلّم على "عمال فورد"). وهو، مثل البروليتاريا، مخلوق جمعيّ وصنعيّ. لا يوجد في الطبيعة، بل يُبْنَى بناءً. وفرنكنشتين عالمٌ-مخترعٌ منتجٌ، في صراعٍ مفتوح مع والتن، العالِم-المكتشِف المتأمّل (وهذا النموذج سوف يتكرّر مع جيكل ولانيون). والأطراف التي يُعَاد جمعها في المسخ وتُبْعَث فيها الحياة من جديد هي أطراف أولئك - "الفقراء"- الذين دفعهم تفسّخ العلاقات الإقطاعية إلى قطع الطرق، والبؤس، والموت[1]. وحده العلم الحديث - هذه الاستعارة لـ "الطواحين الشيطانية المعتمة"- من يمكنه أن يوفّر لهم مستقبلاً. فهو يخيطهم معًا من جديد، ويصوغهم حسب مشيئته، ليهبهم حياةً في النهاية. غير أنّه في اللحظة التي يفتح فيها المسخ عينيه، يرتدّ خالقه إلى الخلف مجفلاً ومرعوبًا: "على وميض الضوء الباهت، رأيت عين هذا المخلوق الصفراء الكامدة تفتح... كيف لي أن أصف مشاعري إزاء هذه الكارثة...؟" فبين فرنكنشتين والمسخ ثمّة علاقة متجاذبة وديالكتيكية، شأن تلك العلاقة التي تربط، بحسب ماركس، بين رأس المال والعمل المأجور[2]. فمن جهة أولى، لا يمكن للعالِم إلاّ أن يخلق المسخ: "كثيرًا ما عاقت طبيعتي الإنسانية مهنتي، غير أنّ توقًا ملحًا متعاظمًا جعلني أبلغ بعملي ما يقارب النهاية". أمّا من جهة أخرى، فإنّه سرعان ما يخافه ويودّ أن يقتله، إذْ يدرك أنّه وهب حياةً لمخلوقٍ يفوقه

---

(١) مسخ ماري شيللي هو جمعٌ من جثث مختلفة. وحين تقدّمه السينما باعتباره جثّة واحدة أُعيدت إليها الحياة (حتى ولو كانت هذه الجثة عملاقة وغير عادية)، فإنها تتفّه معناه الاجتماعي إلى حدٍّ بعيد.

(٢) "هكذا يفترضُ رأسُ المالِ العملَ المأجور مسبقاً؛ ويفترضُ العملُ المأجورُ رأسَ المال مسبقاً وهما يشترطان وجود واحدهما الآخر على نحوٍ متبادل... رأس المال والعمل المأجور وجهان للعلاقة الواحدة ذاتها". ماركس، "العمل المأجور ورأس المال" (1849) في الأعمال المختارة في مجلد واحد، لندن 1970، ص 82-83.

قوةً ولا يسعه أن يتحرّر منه بعد الآن. وهذه هي اللعنة ذاتها التي حلّت بجيكل: "لكي أريح قلبك الطيب، سوف أُخبرك بشيء: يمكنني أن أتخلّص من السيّد هايد لحظة أريد". لكن هايد هو الذي سيغدو سيّدًا على حياة سيّده. وبعبارة أخرى، فإنّ الخوف الذي يثيره المسخ هو خوفُ مَنْ يخشى مِنْ أنّه قد "أوجد حفّار قبره".

غير أنّ ما يثير الخوف ليس مطالب المسخ "الصريحة". فهذه الأخيرة ليست إيماءة تحدٍّ، بل مطالب "إصلاحية"/"دستورية". فالمسخ لا يرغب سوى في أن تكون لديه حقوق المواطنة بين البشر: "ليس يغريني أن أقف في معارضتك. إنني مخلوقك، وسوف أظلُّ طائعًا وخاضعًا لسيدي ومليكي الطبيعي،... إنني خيّر وطيّب؛ وما جعلني شيطانًا هو البؤس. امنحني السعادة، وسوف أعود فاضلاً من جديد". وحتى حين تُخفق جميع علاقات الودّ مع البشر، نجد المسخ يعترف بهامشيته وضعته، راجيًا فقط أن يكون بقربه مخلوقة أخرى "مشوَّهة ومرعبة مثلي". إلاّ أنّه يُحْرَم حتى من هذا. فمجرد وجود هذا المسخ مرعبٌ لفرنكنشتين بما فيه الكفاية، فما بالك بأن يتكاثر وتكون له ذريّته. وفرنكنشتين - الذي لا يستطيع أن يتمّ أمر زواجه- هو ضحية تلك العنّة ذاتها التي وصفها بنيامين: "الأسباب الاجتماعية للعنّة: كَفُّ خيال الطبقة البرجوازية عن الاهتمام بمستقبل قوى الإنتاج التي سبق لها أن أطلقتها....عنّة الذَّكر، صورة أساسية للعزلة، يتمّ فيها اعتقال قوى الإنتاج"(١). هكذا تَظْهَرُ للعالمِ إمكانيةُ أن تكون للمسخ ذرّية على أنّها كابوس حقيقي: "سوف يتوالد على الأرض عِرْقٌ من الشياطين ويجعل وجود النوع البشري ذاته أمرًا محفوفًا بالمخاطر ومُثْقَلاً بالرعب".

"عِرْقٌ من الشياطين": تكثّفُ صورة البروليتاريا هذه واحدًا من أشدّ العناصر رجعية في إيديولوجيا ماري شيللي. فالمسخ نتاج تاريخي، كائن صنعيّ: لكنه ما إنْ يُجْعَلُ "عِرْقًا" حتى يعاود الدخول إلى ميدان الطبيعة الثابت الذي لا يتبدّل. ويمكن للمسخ أن يغدو موضوع كراهيةٍ غريزيةٍ أوليّة؛ حيث يحتاج "البشر" هذه الكراهية كيما توازن القوة التي أطلقها. وبذلك لا يكون التمييز العرقي مفروضًا على تطور

(١) فالتر بنيامين، "Zentralpark".

السرد فرضًا، بل ينبع منه مباشرةً: فليست ماري شيللي وحدها من تريد أن تجعل المسخ مخلوقًا من جنسٍ آخر، بل فرنكنشتين أيضًا. فهذا الأخير لا يريد في الحقيقة أن يخلق إنسانًا (كما يزعم) بل مسخًا، عرقًا آخر. وهو يسهب في سرد ما قاساه من "آلام لا نهاية لها" وما بذله من "عنايةٍ" في تشكيل مخلوقه؛ ويخبرنا أنَّ "أطرافه كانت متناسبة" وأنَّه قد "اختار له ملامح جميلة". غير أنَّ ذلك كلّه ليس سوى أكاذيب: حيث نجد في المقطع ذاته، بعد ثلاث كلمات وحسب، أنَّ "جلده الأصفر لا يكاد يخفي عمل عضلاته وشرايينه الواقعة تحته؛ وشعره أسود لامع مسترسل؛ وأسنانه بيضاء كاللؤلؤ؛ لكن هذه الكماليات لم تفعل سوى أنْ شكّلت تعارضًا رهيبًا مع عينيه الدامعتين، ...وقوامه المنكمش، وشفتيه السوادوين البارزتين". بل إنَّ هذا الكائن الجديد هو مسخ أصلاً، وعرق مستقلّ أصلاً، حتى قبل أن يبدأ الحياة. إذ ينبغي أن يكون كذلك، بل صُنِعَ ليكون كذلك: لقد خُلِقَ بالفعل، إنمّا بهذه الشروط وعلى هذه الأسس. وثمّة هنا مرثية واضحة لتلك القوانين الإقطاعية الرائعة التي كانت تفرض على كلّ مرتبةٍ اجتماعية نمطًا خاصًا من اللباس، فتمكّن بذلك من تمييزها عن بعد ومن تثبيتها ماديًا إلى دورها الاجتماعي. لكن مثل هذا الأمر لم يعد ممكنًا، بعد أن غدت الملابس سلعًا يمكن لأيٍّ كان أن يشتريها. وبات من الضروري أن يُنْقَش اختلاف المرتبة أعمق بكثير: في جلد المرء، وعينيه، وقوامه. وما يجعلنا المسخُ ندركه هو كم كان من الصعب على الطبقات المسيطرة أن ترضخ للفكرة التي مفادها أنَّ جميع البشر متساوون، أو ينبغي أن يكونوا متساوين.

بيد أنَّ المسخ يجعلنا ندرك أيضًا أنَّ البشر في مجتمعٍ غير متساوٍ ليسوا متساوين. لا لأنهم ينتمون إلى "أعراق" مختلفة بل لأنَّ عدم المساواة يُنْقَش بالفعل على جلد المرء، وفي عينيه، وجسده. الأمر الذي يتجلّى خاصةً لدى العمال الصناعيين الأوائل: فالمسخ ليس مشوهًا لأنَّ فرنكنشتين يريده أن يكون كذلك وحسب، بل أيضًا لأنَّ ذلك ما كان عليه الحال حقًّا في العقود الأولى من الثورة الصناعية. ففي هذا المسخ، تغدو استعارات نقّاد المجتمع المدني واقعيةً: فهو تجسيد لديالكتيك العمل المغترب الذي وصفه ماركس الشاب: "كلما كان لمنتوجه شكل، كان العامل فاقدًا للشكل؛ كلما كان موضوعه متحضّرًا، كان العامل بربريًا؛ كلما

كان العمل قادرًا، كان العامل عاجزًا؛ كلما كان العمل ذكيًا، كان العامل غبيًا وبات عبدًا للطبيعة... صحيحٌ أنَّ العمل يُنتج روائع للأثرياء، لكنه ينتج العري للعامل. صحيحٌ أنّه ينتج قصورًا، لكنه ينتج أوكارًا للعامل. صحيحٌ أنه ينتج الجمال، لكنه ينتج الذبول للعامل... ينتج الذكاء، لكنه ينتج البله والعته للعامل[١]". هكذا يكون اختراع فرنكنشتين استعارة مفعمة بالمغزى لسيرورة الإنتاج الرأسمالي، التي تسبغ شكلاً عبر نزع الشكل، وتنتج تحضّرًا من خلال الدَّفع صوب البربرية، وتُحْدِث غنىً عن طريق الإفقار، فهي سيرورة ذات وجهين يستلزم فيها الإثباتُ النفيَ ويقتضيه. والحال، أنَّ المسخ - تلك القاعدة التي يقيم عليها فرنكنشتين عظمته المكروبة - لا ينِي يوصَف من خلال النفي: فالإنسان حسن التناسب، أمّا المسخ فلا؛ والإنسان جميل، أمّا المسخ فبشع؛ والإنسان طيّب، أمّا المسخ فشرير. وبذلك يكون المسخ إنسانًا مقلوبًا رأسًا على عقب، أو نفيًا للإنسان. فهو بلا وجود مستقل؛ ولا يمكن قطّ أن يكون حرًّا أو أن يكون له مستقبل بالمعنى الحقيقي. وهو لا يعيش إلا بوصفه الوجه الآخر لتلك العملة التي يمثّل فرنكنشتين وجهها الأول. وحين يموت العالِم، لا يعلم المسخ ما الذي يفعله بنفسه، فينتحر.

العالِم والمسخ هما طرفا رواية فرنكنشتين. والأدقّ القول إنهما يغدوان هذين الطرفين في سياق السرد. فرواية ماري شيللي تقوم في الحقيقة على تخطيط أوليّ، قوامه التبسيط والتقسيم ("لا بدَّ للمجتمع بأكمله من أن ينقسم إلى طبقتين...."). وهذه سيرورة لا بدّ أن يكون لها ضحاياها: حيث تهلك، بالفعل، جميع الشخصيات "الوسيطة" واحدة إثر أخرى على يد المسخ: وليم شقيق فرنكنشتين، وجوستين خادمته، وكليرفال صديقه، وإليزابيث زوجته فضلاً عن والده. وهي النتيجة ذاتها التي تتكرّر أصداؤها في التضحية بفيلمون وباوسيس، حين يملي حلم المقاول لدى فاوست تدمير وحدة العائلة والملكية الخاصة الصغيرة، في هيئتيّ هذين الزوجين العجوزين[*]. وهذا ما نجده في فرنكنشتين أيضًا، حيث ضحايا المسخ (أو الأحرى

---

(١) ماركس، "المخطوطات الاقتصادية الفلسفية"، ص 325-326.

(*) الإشارة هنا إلى عمل غوته، فاوست.

ضحايا الصراع بين المسخ والعالم، ذلك الصراع الذي يشير إلى العلاقات الاجتماعية المستقبلية) هم أولئك الذين لا يزالون يجسّدون مثال العائلة الأخلاقي والاقتصادي بوصفها وحدة "ممتدّة": فلا يقتصر هؤلاء الضحايا على الأقرباء وحدهم، بل يتعدّون ذلك إلى الخادمة والصديق الودود أيضًا. وما نلاحظه هو أنَّ هذا الصديق كليرفال لا يزال تقليديًا وادعًا: فقد اختار، بخلاف فرنكنشتين، أن يبقى في بلدة أبويه، في بيت أسرته، وأن يحافظ على قيم هذه الأخيرة، تلك القيم الاندماجية، المحلية، الثابتة: أي على أخلاقية "السبيل المعتاد" التي امتدحها والد روبنسون كروزو[1]. بل إنَّ فرنكنشتين نفسه ينتهي بالتحوّل إلى هذه القيم، لكن الوقت يكون قد تأخّر كثيرًا: "يا لسعادة ذلك الإنسان الذي يعدّ موطنه العالم كلّه، إذا ما قورن بالذي يطمح لأن يغدو أعظم مما تتيح له الطبيعة... وداعًا، يا والتن! اسْعَ وراء السعادة في التوازن وتجنّب الطموح، ولو كان مقتصرًا على ذلك الطموح البريء في الظاهر والمتمثّل في تميّزك في ميدان العلم والاكتشاف".

تعيد كلمات فرنكنشتين الأخيرة عقد الصلة مع المقدمة التي تضعها ماري شيللي للرواية، والتي تعرض لهدف العمل على أنّه "الكشف عن ذلك الأنس الذي تتسم به العاطفة الأسرية". فليس مصادفةً أنَّ كلمات فرنكنشتين الأخيرة تُقال لوالتن، لأنّ هذا الأخير أساسيّ لإيصال رسالة العمل. فهو، مثل فرنكنشتين، يبدأ كشخصية رئيسة أو كبطل لديه مسعاه اليائس، تحفزه قُدُمًا فكرةٌ عن التقدّم العلمي

(١) تمكن قراءة فرنكنشتين على أنها مقلوب روبنسون كروزو. ففي القرن الثامن عشر، كان الخروج عن طوع الأب يُكافأ ويُثاب؛ أمّا بعد قرن على ذلك فكان يُعاقب عليه بالموت. وهذا الاختلاف في النهايتين يتوقّف تماماً على العلاقات التي تقوم بين الابن وقوة العمل. ففي روبنسون كروزو، نجد أن فرايدي زنجيّ ("عرق من الشياطين")، لكن كروزو يحضّره، ويجبره على أن يغدو "إنساناً"، يتكلم الإنجليزية، ويؤمن بالله، ويرتدي الثياب، ويقوم على خدمة سيده. أمّا المسخ، بالمقابل، فهو الإنسان الذي يغدو غير إنسانيّ، إذ يجحد الإله، ويغدر بسيده، ويهجر الحضارة، ويهدّد بإقامة عرق جديد. كما ينعكس هذا الاختلاف في التقنيات السردية المختلفة: فكروزو يسيطر على الوضع، وهذا ما يمكّنه من أن يكون أناً ساردةً كونية؛ أما فرنكنشتين، الذي يفقد السيطرة على الوضع، فلا يتمكّن من أن يتحكم حتى بعمارة الرواية.

متسلّطة وجائرة وغير إنسانية: "ليس لحياة إنسان أو موته أن يكونا سوى ذلك الثمن الزهيد الذي يتوجّب دفعه لقاء ما أسعى وراءه من معرفة". غير أنَّ قصّة فرنكنشتين تدفع والتن إلى التخلّي عن هذا الأمر، فيستجيب، في النهاية، لشكاوى البحّارة الذين يخشون على حياتهم، ويوافق على أن يعود "جاهلاً وخائبًا" إلى وطنه وعائلته. ولأن والتن ينجو، بفضل تحوله، فإنَّ ذلك يخلع عليه وظيفةً مسيطرة في بنية السرد، أو في منظومة "مُرْسِلي" الرسائل التي ينطوي عليها العمل. فوالتن هو الذي يبدأ القصة وينهيها على حدٍّ سواء. وسرده "يحتوي"، ويُخْضِع إذًا، سرد فرنكنشتين (الذي "يحتوي" بدوره سرد المسخ). وبذلك يُحْتَفَظ لوالتن بوجهة النظر السردية الأوسع، والأشمل، والأشدّ كلّية، وتعمل منظومة السرد على قَلْب معنى فرنكنشتين كما وصفناه، طاردةً ما فيه من رعب، بالانتهاء إلى أنَّ العنصر الواقعي المسيطر ليس انقسام المجتمع إلى قطبين متعاكسين، بل إعادة توحيده الرمزية المتمثّلة في التئام شمل عائلة والتن(١). هكذا يلتئم الجرح: يعود المرء إلى البيت.

وتلك الكلّية التي تنسبها إلى والتن منظومةُ المُرْسِلين السرديين لا تنطبق على القصة التي بين أيدينا وحسب بل تتعدّاها إلى كامل مجرى التاريخ: فعبر والتن، لا يعود فرنكنشتين والمسخ أكثر من "حدثين" تاريخيين عابرين؛ فهما مجرّد حادث عرضي، أو "حالة" (كما سيشير العنوان الذي سيضعه ستيفنسن لروايته حالة الدكتور جيكل والسيد هايد الغريبة). وبهذه الوسيلة تريد ماري شيللي أن تقنعنا بأنَّ الرأسمالية لا مستقبل لها: لعلّها دامت بضع سنوات، لكنها انتهت الآن. فمن الواضح أنَّ فرنكنشتين والمسخ يموتان دون ورثة، في حين ينجو روبرت والتن. وهذه مفارقة زمنية صارخة، لكنها مفارقة كانت ماري شيللي قد هيّئتنا لها. ذلك أنَّ نقطة ارتكاز فرنكنشتين السوسيولوجية - خلق البروليتاريا - ليست استجابة للمصالح الاقتصادية أو الحاجات الموضوعية بل نتاج عمل معزول، وذاتي، وغير

---

(١) ينبغي أن نلاحظ أيضاً أنَّ ماري شيللي تعجز عن بناء صورة للعائلة ناجحة تماماً. فعائلة والتن، على سبيل المثال، لا تتعدّى أختاً واحدةً متزوجة، هي المُرسل إليه الذي تستهدفه رسائل والتن جميعاً. ويبدو الأمر كما لو أنَّ غشيان المحارم راح يلقي بظلّه على "العاطفة الأسرية" التي تحتفي بها الكاتبة.

مبال: إذْ لا يتوقّع فرنكنشتين أن يعود عليه خلق المسخ بأيّ نفع شخصي. والأحرى، أنّه لا يسعه أن يتوقّع ذلك، لأنَّ عالم الرواية لا يتيح أيّ سبيل للانتفاع بالمسخ(١). وهو لا يتيح أي سبيل للانتفاع به لأنّه ليس ثمّة مصانع. وليس ثمّة مصانع لسببين وجيهين: أولهما، أنَّ متطلبات الإنتاج ليس لها قيمة بذاتها بالنسبة لماري شيللي، بل ينبغي أن تكون خاضعة لمبدأ الحفاظ على صلابة العائلة الأخلاقية والمادية؛ وثانيهما، أنَّ المصانع، كما أدركت ماري شيللي، سوف تضاعف من غير شكّ "عِرْق الشياطين" المخيف إلى ما لا نهاية. ولأنَّ ماري شيللي ترغب في طرد البروليتاريا، فإنها تزيل من اللوحة رأس المال أيضًا، مُبْدية بذلك ضربًا من الانسجام المنطقي الأكيد. وبعبارة أخرى، فإنّها تزيل التاريخ.

والحال، أنَّ النتيجة النهائية التي تُسْفِر عنها البنية السردية المُستَخْدَمَة تتمثّل في جعل قصة فرنكنشتين والمسخ أشبه بـ حكاية شعبية. فقصتهما تتقدّم وتتواصل في شكل شفويّ، كما هو الحال في الحكاية الشعبية: حيث يحكي فرنكنشتين لوالتن، والمسخ يحكي لفرنكنشتين، الذي يحكي لوالتن من جديد (أمّا والتن، الذي يجسّد التاريخ والمستقبل، فيكتب). وكما هو الحال في الحكاية الشعبية، نجد أنَّ ثمّة محاولة لِخَلْقِ وضعٍ أُسَرِيٍّ دافئ وموثوق: حتى إنَّ المسخ نفسه يقترح، في بداية سرده، أن يجد هو وفرنكنشتين ملجأ في كوخ جبلي طلبًا لمزيد من الراحة. ومثل الحكاية الشعبية أيضًا، وبقانونٍ صارم، لا بدّ من اعتبار ما حدث أمرًا خياليًا. الرأسمالية حلم، حلم سيئ، لكنه حلم وحسب.

---

(١) يوضح هذا الأمر وجهاً آخر من أوجه الخوف الذي يثيره المسخ. فقد سبق لكانط أن كتب في تحليل الجليل أنَّ "الشيء يكون ممسوخاً حين يحبط بحجمه الغاية التي تشكّل مفهومه" (نقد ملكة الحكم، أكسفورد 1952، ص100). وحجم المسخ لا يجعله يتلاءم مع المواقع المحدّدة والمحدودة التي يتّسم بها تقسيم العمل السابق على الرأسمالية. وحقيقة أنّه "يحبط مفهومه"، أي "إنسانيته" بتعبير آخر، هي تحديداً ما يجعل منه مسخاً. فهو لا يستطيع أن يستخدم قدرته الإنتاجية الهائلة إلا في الليل، في الخفاء، لمجرد البقاء. ولعلّه كان بمقدوره أن يكون مصدراً لسعادة رأسمالي ما: لكن الرواية ليس فيها أيّ رأسمالي.

دراكيولا:

ليس الكونت دراكيولا أرستقراطيًا إلاّ في الطريقة التي يتكلّم بها. وما يُدهِش جوناثان هاركر – سمسار العقارات اللندني الذي يمكث في قصره، والذي تفتتح يومياته رواية برام ستوكر– أنّ دراكيولا يفتقر تمامًا إلى ما يجعل المرء "نبيلاً": ألا وهو الخدم. ولا يترفّع دراكيولا عن قيادة العربة، أو الطهي، أو ترتيب الأسرّة، أو تنظيف القصر. ثمّ إنّ الكونت سبق له أن قرأ آدم سميث: فهو يعلم أنّ الخدم هم أولئك العمال غير المنتجين الذين يُنْقِصون دَخْلَ من يقتنيهم. ويفتقر دراكيولا أيضًا إلى ذلك الاستهلاك اللافت لدى الأرستقراطي: فهو لا يأكل، ولا يشرب، ولا يمارس الحبّ، ولا تروق له الملابس المبهرجة، ولا يذهب إلى المسرح، ولا يخرج للصيد، ولا يقيم حفلات الاستقبال، ولا يبني منازل في الضّياع. وليست اللذّة هي الغاية حتى في ذلك العنف الذي يمارسه. وهو (بخلاف فلاد المُخَوْزِق، ودراكيولا التاريخي، وجميع مصّاصي الدماء الذين سبقوه) لا يحبّ سفك الدماء: بل يحتاجها، فلا يمتصُّ منها إلا ما هو ضروري دون أن يهدر أيّ قطرة. فهدفه النهائي ليس تدمير حياة الآخرين بنزوةٍ عابرة، أو تبديدها، بل استخدامها[1]. وبعبارة أخرى، فإنّ دراكيولا مقتّر، متقشّف، نصيرٌ للأخلاق البروتستانتية. وهو في الحقيقة بلا جسد، أو الأحرى بلا ظلّ. فجسده موجود والحقُّ يُقَال، غير أنّه "معنويّ": "عصيّ على الإحساس من الناحية الحسّية"، كما يقول ماركس عن السلعة، و"مستحيل كواقعة مادية"، كما تعرّف ماري شيللي المسخ في الأسطر الأولى من تقديمها رواية

---

(١) يضطر هاركر نفسه لأن يتبيّن هذه العقلانية البرجوازية المتزنة لدى دراكيولا، بعد أن أنقذه هذا الأخير من رغبات عشيقاته المدّمرة: "إنه لمما يدفع إلى الجنون الأكيد أن تفكّر بأنّ الكونت هو الأقلّ شناعة بالنسبة لي من بين جميع الأشياء الغيبية التي تلوح في هذا المكان الكريه: فهو وحده من يمكن أن أنشد لديه الأمان، مع أنّ ذلك لا يمكن أن يتمّ إلا حين يمكنني أن أخدم أغراضه". (التشديد لي). هكذا يبلغ انعدام القسوة لدى دراكيولا درجة أنه يخلي سبيل هاركر، ما إن يستخدمه، دون أن يمسّ شعرة في رأسه.

فرنكنشتين. والواقع أنّه من المستحيل، "ماديًا"، أن نغرّب إنسانًا عن ذاته، أو أن ننزع إنسانيته. غير أنّ العمل المغترب، بوصفه علاقة اجتماعية، يجعل ذلك ممكنًا. بل إنّ هنالك بالفعل نتاج اجتماعي بلا جسد، وله قيمة تبادلية دون أن تكون له قيمة استعمالية. وهذا النتاج، كما نعلم، هو النقود(١). وحين يستكشف هاركر القصر، لا يجد سوى شيء واحد: "كومة كبيرة من الذهب... ذهب من كلّ نوع، نقود رومانية وبريطانية ونمساوية وهنغارية ويونانية وتركية، تكسوها طبقة رقيقة من الغبار، كما لو أنّها قد طُمِرَت طويلاً في الأرض". والمال الذي كان قد طُمر في الأرض يعود إلى الحياة ثانيةً، ويغدو رأسمالاً ويشرع في غزو العالم: هذه هي حكاية دراكيولا مصّاص الدماء وليس أيّ شيء آخر.

"رأس المال عملٌ ميّت لا يحيا إلا بمصّه دماء العمل الحيّ، مثل مصّاص الدماء الذي لا يحيا إلا بمصّه دماء المزيد المزيد من العمل الحيّ"(٢). يحلّ هذا التشبيه الذي يستخدمه ماركس عقدة استعارة مصّاص الدماء. فهذا الأخير، كما نعلم جميعًا، ميت وليس بميّت: فهو لا – ميّت، شخصٌ "ميّت" لكنه يتدبّر الحياة بفضل

---

(١) سبقت دراكيولا شخصية أدبية أخرى فقدت ظلّها: بيتر شليمل. فقد باع هذا الأخير ظلّه بكيس مليء بالنقود. لكنه سرعان ما أدرك أنّ النقود لا يمكن أن تعطيه سوى شيء واحد: مزيد من النقود، والمزيد منها، كلّ النقود التي يريدها (فالكيس لا قرار له). إنمّا النقود فقط. فالرغبة الوحيدة التي يمكن لبيتر أن يشبعها هي تلك الرغبة المجردة وغير المادية في المال، ذلك أنّ جسده غير الطبيعي والمشوّه يحرمه من النفاذ إلى أي رغبة جسدية، مادية، وملموسة. والفضيحة الكبرى أنّه حين يجد بنتاً تحبّه (ويحبّها)، ترفض الزواج منه، فيفرّ يائساً: ولا يعود بمقدوره أن يحبّ. (مثل دراكيولا تماماً: "أنت لم تعشق قطّ؛ لم تعشق قطّا"... عندها التفت الكونت... وقال بهمس ناعمٍ: – "بلى، أنا أيضاً يمكن أن أعشق؛ أنت نفسك تعرفين أنّ ذلك قد حصل. أليس كذلك؟..""). والحال، أنّ قصة تشاميسو هي حكاية شعبية (حكاية بيتر شليمل العجيبة) نُشرتْ في العام 1813، الفترة ذاتها التي نُشرت فيها فرنكنشتين. وهي تدور مثلها حول الصراع بين انتشار الرأسمالية (بيتر) والبنى الاجتماعية الإقطاعية (مينا وقريتها). وكما في فرنكنشتين، فإن الرأسمالية تظهر كحدث عارض، لا يشتمل إلا على فرد واحد ولا يدوم إلاّ لوقت قصير. لكن الحدس الأساسي ينطوي على قوة استثنائية ويقف على قدم المساواة مع عقاب ميداس، الذي حال الذهب لديه دون الاستهلاك.

(٢) ماركس، رأس المال، المجلد I، هارموندزورث 1976، ص 342.

تلك الدماء التي يمتصّها من الأحياء، فتغدو قوتهم قوته[١]. وكلما غدا مصّاص الدماء أقوى، بات الأحياء أضعف: "يزداد غنى الرأسمالي – ليس تبعًا لعمله الشخصي واستهلاكه المحدود، كما هو الحال لدى الشخص البخيل – بل بقدر ما يعتصر قوة عمل الآخرين، ويجبر العامل على التخلّي عن كلّ متع الحياة"[٢]. ودراكيولا، مثل رأس المال، يُدْفَع إلى النمو المتواصل، ويُحمَل على توسيع مجاله إلى ما لا نهاية: فالتراكم من طبيعته. يصرخ هاركر "ذلك هو الكائن الذي كنت أعمل على انتقاله إلى لندن، حيث يمكنه، لقرون قادمة ربما، أن يروي ما لديه من شهوة الدمّ، وسط تلك الملايين التي تعجّ بها لندن، وأنّ يخلق حلقةً جديدةً دائمة التوسع من أشباه الشياطين الذين يقتاتون على من لا حول لهم ولا قوة" (التشديد لي). ويقول فان هيلسنغ لاحقًا: "وهكذا تمضي الحلقة في توسّع دائم"؛ ويصف سيوارد دراكيولا بأنّه: "الأب أو المشجّع لنظامٍ جديد من الكائنات" (التشديد لي). فالهدف النهائي لأفعال دراكيولا جميعًا هو خَلْقُ هذا "النظام الجديد من الكائنات" الذي من المنطقي أن يجد في إنجلترا تربته الأخصب. وأخيرًا، فإنَّ دراكيولا – مثل الرأسمالي الذي هو "رأسمال مشخّص" وينبغي أن يُخْضِع وجوده الخاص لحركة التراكم المجردة المتواصلة دون انقطاع – لا تدفعه الرغبة في القوة بل لعنة القوة، واضطرارٌ لا سبيل إلى الفرار منه. يقول فان هيلسنغ: "حين يصيرون (يقصد اللا-أموات) كذلك، يقترن هذا التحول بلعنة الخلود؛ فليس بوسعهم أن يموتوا، بل ينبغي أن يمضوا جيلاً بعد جيل يضيفون ضحايا جددًا ويضاعفون أشرار العالم". ويُلاحَظ لاحقًا أنَّ مصّاص الدماء "يمكن أن يفعل هذه الأشياء جميعًا، لكنه ليس حرًّا" (التشديد لي). فلعنته هي التي تضطره لأن يخلق المزيد من الضحايا، مثل الرأسمالي المضطر لأن يراكم. وطبيعته هي التي تقسره على أن يكافح لكي لا يكون محدودًا، ولكي يُخْضِع المجتمع بأكمله. وهذا هو السبب في

(١) "...اللاأموات أقوياء. قوة يد دراكيولا تعادل قوة عشرين رجلاً؛ حتى قوتنا التي أعطيناها نحن الأربعة إلى الآنسة لوسي صارت إليه جميعاً"(ص 183). ولا يسع المرء هنا سوى أن يتذكّر كلمات ميفيستوفيليس التي حلّلها ماركس: "إذا كنت قادراً على أن أدفع ثمن ستة فحول،/ ألا تكون قوتها قوتي؟/ فأسير عدْواً، وأنا السيد السمين، كما لو كان لي من الأرجل أربعٌ وعشرون" (أوردها ماركس في "المخطوطات الاقتصادية والفلسفية"، ص 376).

(٢) ماركس، رأس المال، المجلد I، ص 741.

استحالة "التعايش" مع مصّاص الدماء. فعلى المرء إمّا أن يخضع له أو أن يقتلـه، فيخلّص العالم بذلك من وجوده ويخلّصه هو نفسه من لعنته. وحين تنفذ السكين في قلب دراكيولا، في اللحظة التي تسبق موته، "ينمّ وجهه عن سيماء الـسلام، تلـك السيماء التي لم أتصوّر قطّ أنّها يمكن أن ترتسم هناك"، الأمر الذي يلقـي الـضوء على فكرةٍ سوف نعود إليها، هي فكرة تطهير رأس المال.

وإذا ما كان مصّاص الدماء استعارةً لرأس المال، فإنَّ على مصّاص الدماء لدى ستوكر، والذي يعود إلى العام 1897، أن يكون رأس المال فـي العـام 1897، رأس المال الذي يبرز ثانيةً، بعد أن طُمِرَ طوال عشرين سنة من الكساد، لينطلـق على طريق لا مردّ له من التركّز والاحتكار. فدراكيولا احتكاري حقيقـي: منفـرد ومستبدّ، لا يطيق المنافسة أو يصبر عليها. ويطمح، مثل رأس المال الاحتكـاري، لأن يطيح بآخر آثار الحقبة الليبرالية ويدمّر جميع أشكال الاسـتقلال الاقتـصادي. وهو لم يعد يقتصر على احتواء قوة ضحاياه المادية والأخلاقية (بالمعنى الحرفـي لكلمة الاحتواء)، بل ينوي أن يجعلهم له إلى الأبد. ومن هنا الرعب، بالنسبة للعقل البرجوازي. حيث يغدو المرء مرتبطا بدراكيولا، وبالشرّ، على مدى الحياة ولـيس "لفترة محدّدة"، كما كان ينصّ العقد البرجوازي الكلاسيكي بقصد الحفاظ على حرية أطراف التعاقد. وهو مثل الاحتكار، يهدد فكرة الحرية الفردية ويدمّر كلّ أمل لدى المرء بأن يستعيد استقلاله في أيّ يوم من الأيام. وهذا هو السبب في أنَّ برجوازية القرن التاسع عشر لم تكن قادرة على تخيّل الاحتكار إلا في هيئة الكونت دراكيولا، الأرستقراطي، صورة الماضي، والأثر المرتبط بأراضٍ نائية وعـصور مظلمـة. وذلك لأنَّ برجوازي القرن التاسع عشر يؤمن بحرية التّجـارة، ويعلـم أنَّ علـى التنافس الحرّ، كي يرسّخ أقدامه، أن يدمّر طغيان الاحتكار الإقطاعي. وهـذا مـا يجعل الاحتكار والتنافس الحر، من وجهة نظره، مفهومين لا يمكن التسوية بينهما. فالاحتكار هو ماضي التنافس، العصور الوسطى. وهو لا يستطيع أن يصدق أنّـه يمكن أن يكون مستقبل هذا التنافس، وأنّ التنافس ذاته يمكن أن يولّد الاحتكار فـي أشكال جديدة. ذلك لأنَّ "الاحتكار الحديث هو... التركيب الحقيقي... نفي الاحتكار الإقطاعي بقدر ما يتضمن منظومة التنافس، ونفي التنافس بقدر ما هو احتكار"[1].

---

(١) ماركس، "خاصية الفلسفة" (1847) في ماركس وإنجلز، الأعمال الكاملة، المجلد 6، لندن 1976، ص 195.

هكذا يكون دراكيولا في آنٍ معًا النتاج النهائي للقرن البرجوازي ونفيه. ولا يظهر في رواية ستوكر سوى هذا الوجه الأخير، الوجه النافي والمدمِّر. وثمة أسباب شديدة الوجاهة لذلك. ففي بريطانيا نهاية القرن التاسع عشر، كان التركّز الاحتكاري أقلّ تطورًا بكثير منه في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة الأخرى (لأسباب اقتصادية وسياسية متعددة). ولذلك أمكن تصوّر الاحتكار على أنّه شيء غريب على التاريخ البريطاني: على أنّه تهديد أجنبي. وهذا هو السبب في أنّ دراكيولا ليس بريطانيًا، في حين أنّ خصومه هم بريطانيون أقحاح (ماعدا واحد، كما سنرى، مولود في ذلك الموطن الكلاسيكي الآخر للتجارة الحرّة، هولندا، إضافةً إلى فان هيسلنغ). وتحظى القومية – الدفاع المستميت عن الحضارة البريطانية– بدور مركزي في دراكيولا. وتتأتّى مركزية فكرة الأمة من كونها فكرة جمعيّة: تنسّق الطاقات الفردية وتمكّنها من مقاومة التهديد. فإذا ما كان دراكيولا يهدد حرية الفرد، فإنَّ هذه الأخيرة تفتقر، بمفردها، إلى القدرة على مقاومته وهزيمته. وحقيقة الأمر هي أنَّ أتباع الفردانية الاقتصادية الصرف، أولئك الذين يسعون وراء أرباحهم الخاصة، هم أفضل حلفاء مصّاص الدماء، دون أن يعلموا ذلك[(١)]. فالفردانية ليست السلاح الذي يمكن به هزيمة دراكيولا. وهنالك حاجة إلى أشياء أخرى، إلى شيئين اثنين في الحقيقة: هما المال والدين، اللذان يُنْظَرُ إليهما على أنّهما كلّ واحد، ينبغي ألا ينفصل: بعبارة أخرى، المال في خدمة الدين والعكس بالعكس. فمال أعداء دراكيولا هو مال يرفض أن يغدو رأسماليًا، ولا يريد أن يطيع ما للرأسمالية من قوانين اقتصادية دَنِسَة بل يريد أن يُستَخْدَم في فعل الخير. وقرب نهاية الرواية، تفكّر مينا هاركر بالتزام أصدقائها المالي: "لقد جعلني أفكّر بتلك

---

(١) هذه هي حال جميع الشخصيات الصغرى في الرواية، فهؤلاء (عمال شحن السفن والمحامون، البحارة والسماسرة، الحمّالون والمحاسبون) هم على الدوام أكثر من راضين عن تعاملاتهم مع دراكيولا، وذلك لسبب بسيط هو أنّ دراكيولا يدفع جيداً ونقداً، و ييّسر العمل. فدراكيولا هو واحد منهم: سيّد ممتاز للأجراء، شريك ممتاز لرجال الأعمال الكبار. وهم يفهمون واحدهم الآخر جيداً جداً، ويقدمون الفائدة الكبيرة واحدهم للآخر، بحيث أنّ دراكيولا لا يسلك معهم قط كمصّاص دماء: فهو لا يحتاج لأن يمتصّ دماءهم، يمكنه أن يشتريها.

القوة الرائعة التي يحوزها المال! ما الذي لا يمكن أن يفعله حين يُستَخْدَم كما ينبغي؛ وما الذي يمكن أن يفعله حين يُستَخدَم استخدامًا دنيئًا!" ذلك هو الأمر: ينبغي استخدام المال تبعًا للعدل. فلا ينبغي أن يكون غايةً بحدّ ذاته، فيُراكَم ذلك التراكم المتواصل. بل ينبغي أن تكون له غاية أخلاقية غير اقتصادية إلى الحدّ الذي يمكن عنده أن تُقْبَل بهدوء تلك الضروب الضخمة من الإنفاق والخسائر. ومع أنَّ مثل هذه الفكرة عن المال لا يمكن أن تكون جائزةً ومقبولةً لدى الرأسمالي، إلاّ أنها أيضًا تلك الكذبة الإيديولوجية الكبيرة التي أطلقتها الرأسمالية الفيكتورية، تلك الرأسمالية التي تخجل من نفسها وتخفي المصانع والمحطات تحت بنية فوقية غوطية مربكة؛ الأمر الذي يطيل أمد نماذج الحياة الأرستقراطية ويعظّمها، ويحتفي بقداسة العائلة حين تبدأ هذه الأخيرة خفيةً بالتحطّم. وأعداء دراكيولا هم على وجه الدّقة أنصار هذه الرأسمالية. إنهم الطبعة المقاتلة من مُحْسِني ديكنز. وهم يجدون تحققهم في الخرافة الدينية، في حين أنَّ مصّاص الدماء تشلّه هذه الأخيرة. ومن ثمّ فإنَّ الصلبان، والقرابين المقدّسة، والثوم، والأزهار السحرية، وما إلى ذلك، ليست مهمة بسبب معناها الديني الجوهري بل لسبب أكثر دقّة وحذقًا. فوظيفتها الحقّة تتمثّل في أن ترسم لنشاط مصّاص الدماء حدودًا لا يمكن تخطّيها. فهي تمنعه من أن يدخل هذا البيت أو ذاك، وأن يغزو هذا الشخص أو ذاك، وأن يجري هذا التحول أو ذاك. غير أنَّ رسم حدودٍ لمصّاص الدماء (رأس المال) يعني شنّ الهجوم على مبرر وجوده ذاته: فهو بطبيعته ينبغي أن يكون قادرًا على التوسّع دون حدود، وعلى تدمير كلِّ قيد يقيّد حركته. والخرافة الدينية تفرض على دراكيولا تلك الحدود ذاتها التي تُعلن الرأسمالية الفيكتورية أنّها تقبلها بصورة عفوية تلقائية. لكن دراكيولا – الذي هو رأسمال لا يخجل من نفسه، ويصدق مع طبيعته، ويشكّل غايةً بحدّ ذاته – لا يمكنه البقاء في مثل هذه الشروط. ولذلك فإنَّ هذا الرمز لتطورٍ تاريخيٍّ قاسٍ يسقط ضحية حفنة من المنافقين المرائين، زمرة من المتعصبين الذين يريدون أن يحتجزوا مجرى التاريخ. وهؤلاء هم الذين يمثّلون آثارًا باقيةً من العصور المظلمة.

في نهاية دراكيولا تكون هزيمة مصّاص الدماء كاملة. فدراكيولا وعشيقاته يحيق بهم الدمار، ولا تنجو مينا هاركر إلاّ في اللحظة الأخيرة. لكنّ غيمةً واحدةً وحسب تعكّر صفو هذه النهاية السعيدة. ففي قتل دراكيولا، يموت أيضًا، وبما يشبه المصادفة، ذلك الأميركي، كوينسي ب. موريس، الذي يساعد أصدقاءه البريطانيين في إنقاذ أمّتهم. ومع أنَّ هذه الحادثة تبدو غير قابلة للتفسير، وغريبةً عن منطق السرد، إلا أنها تتناسب تمامًا مع المنطق والتصميم السوسيولوجيين لدى ستوكر. فموريس الأميركي ينبغي أن يموت، لأنّه مصّاص دماء. ومنذ ظهوره الأول وهو مُكْتَنَفٌ بالغموض (صحيحٌ أنّه غموضٌ من النوع الصداقيّ الودود، ولكن ألم يكن الكونت دراكيولا نفسه أنيسًا في البداية؟). "إنّه ذلك الشخص اللطيف، أميركي من تكساس، يبدو شديد النضارة والفتوة [يبدو: مثل دراكيولا، الذي يبدو مثله لكنه ليس كذلك في الحقيقة] لدرجةٍ تكاد تجعل من المستحيل أن يكون قد زار كلّ هذه الأماكن الكثيرة وقام بكلّ تلك المغامرات". أيُّ أماكن؟ أيّ مغامرات؟ من أين أتى كلّ هذا المال الذي يمتلكه؟ ما الذي يفعله السيد موريس؟ أين يعيش؟ لا أحد يعلم أيًّا من هذه الأشياء. لكنَّ أحدًا لا يرتاب فيها. لا أحد يرتاب حتى حين تموت لوسي – ثم تتحول إلى مصّاص دماء – ما إنْ تُنْقَل لها الدماء من موريس. لا أحد يرتاب حين يحكي موريس، بعد ذلك بفترة قصيرة، قصة فَرَسِه، التي يمتصّ دماءها حتى آخر قطرة في البامباس (فموريس، مثل دراكيولا، قد طاف الدنيا) "واحدٌ من تلك الخفافيش الكبيرة التي يدعونها مصّاصة الدماء". إنها المرة الأولى التي يُذكر فيها اسم "مصّاص الدماء" في الرواية: لكن دون أن نجد أيّ ردّة فعل. كما لا نجد أيّ ردّة فعل أيضًا بعد بضع أسطر حين يقترب موريس من الدكتور سيوارد ويقول له بما يشبه الهمس الشرس: "ما الذي أساله [أي الدم]؟" لكن الدكتور سيوارد يهزّ رأسه، فليس لديه أدنى فكرة. ويَعِده موريس، لكي يطمئنه، بأن يقدّم العون. ولا أحد، أخيرًا، يرتاب حين يغادر موريس غرفة الاجتماع المكرّس لوضعِ خطةٍ لمطاردة مصّاص الدماء ويطلق طلقةً – خاطئةً، بالطبع – على الخفّاش الكبير الذي وقف على إفريز النافذة يستمع إلى التحضيرات؛ أو حين يختفي موريس بين

الأشجار، بعد اندفاع دراكيولا داخلاً إلى المنزل، الأمر الذي لا يترتّب عليه سوى أنّه يفقد أثر دراكيولا ويدعو الآخرين لأن يوقفوا المطاردة الليلية. هذا هو كلّ ما يفعله موريس في دراكيولا. ولو أنّه لم يكن، بخلاف الآخرين، متّسمًا بهذا التستر الغامض على عالم مصّاص الدماء، لكان شخصية زائدة ونافلة تمامًا. فما دامت الأمور تسير على ما يرام مع دراكيولا، فإن موريس يتصرف مثل شريك متواطئ. وما إنْ يكون هناك انقلاب في المصائر، حتى يتحول إلى عدوه اللدود. فموريس يدخل في تنافس مع دراكيولا؛ يودّ أن يحلّ محله في غزو العالم القديم. ومع أنه لا يفلح في الرواية إلا أنّه سيفلح، في التاريخ "الواقعي"، بعد بضع سنوات.

ومع أنّه من المثير أن نفهم أنّ موريس مرتبط بمصّاصي الدّماء - لأنَّ أميركا سوف تنتهي بالفعل إلى إخضاع بريطانيا التي تخشاها، وإن يكن بصورة غير واعية - فإن الأمر الحاسم هو أن نفهم لماذا لا يصوّره ستوكر كمصّاص دماء. والجواب يكمن في التصوّر البرجوازي للاحتكار والذي سبق أن وصفناه. فالاحتكار، بالنسبة لستوكر، ينبغي أن يكون إقطاعيًا، شرقيًا، طغيانيًا، ولا يمكن أن يكون نتاج ذلك المجتمع ذاته الذي يودّ أن يدافع عنه. وبالمقابل، فإنّ موريس هو نتاج طبيعي للحضارة الغربية، شأنه شأن أميركا التي هي ضلع من بريطانيا وشأن الرأسمالية الأميركية التي هي نتيجة للرأسمالية البريطانية. وجَعْلُ موريس مصّاصًا للدماء كان كفيلاً بأن يعني اتهامًا مباشرًا للرأسمالية: أو بالأحرى اتهامًا مباشرًا لبريطانيا، وإقرارًا بأنَّ هذه الأخيرة ذاتها هي التي ولّدت المسخ. وهذا غير ممكن. ولذلك ينبغي التضحية بموريس، من أجل خير بريطانيا، إنّما مع إبقاء بريطانيا خارج جريمة لا يمكنها أن تعترف بشرعيتها. وهكذا يُقْتَل موريس مصادفةً بسكين يطعنه بها غجري (سوف يسمح له البريطانيون أن يفرّ دون عقاب). وفي اللحظة التي يموت فيها موريس، ويختفي التهديد، تمنح إنجلترا القديمة بركتها لهذا الخبير باستثمار الأموال المفرط في تهوره والذي لا ضمير له، وترفعه إلى رتبة بنغال لانسر: "لقد مات سيّدًا باسلاً، بصمتٍ وابتسامةٍ، زارعًا في قلوبنا ذلك الحزن

المرير" (ومما له دلالته أن هذه الجملة تغزر في كليشيهات الأدب الإنجليزي البطولي الإمبراطوري). وينبغي أن نلاحظ أنّ هذه الكلمات هي الكلمات الأخيرة في الرواية، التي يتضح الآن أنّ خاتمتها الحقيقية لا تكمن في موت الكونت الروماني، بل في قتل خبير الاستثمارات المالية الأميركي(١).

أحد أبرز الأوجه اللافتة في دراكيولا - كما في فرنكنشتين قبلها - هو منظومة مُرْسِلي السرد فيها. فبدايةً، ثمّة الحقيقة التي مفادها أنّ الوظيفة السردية الفعلية في أيّ وصف للأحداث وترتيبها في هذه الشبكة من الرسائل، واليوميات، والمذكرات، والتلغرافات، والملاحظات، والتسجيلات الصوتية، والمقالات، إنّما يُحْتَفَظ بها للبريطانيين وحدهم. فليس لنا قطّ مدخل إلى وجهة نظر فان هيلسنغ، أو موريس، وأقلّ منهما دراكيولا. ولا وجود لخيط الأحداث إلاّ في الشكل وبالمعنى الذي ختمته عليه الثقافة البريطانية الفيكتورية. وهذه الأخيرة هي تلك المقولات الثقافية، وتلك القيم الأخلاقية، وتلك الأشكال التعبيرية التي تَهَدَّدَها خطرُ مصّاص الدماء: وهي ذات تلك المقولات، والأشكال، والقيم التي تعيد تأكيد ذاتها وتخرج وقد حققت انتصار العرف على الاستثناء، والحاضر على المستقبل الممكن، والإنجليزية البريطانية المعيارية على أي نوع من الانتهاك اللغوي. حيث نجد في دراكيولا، من جهة أولى، إنجليزية الساردين التامة والثابتة واضحةً شفافةً، ونجد، من جهة أخرى، "لهجة" موريس الأميركية، وإنجليزية دراكيولا المستمدة من الكتب المدرسية، وأخطاء فان هيلسنغ. وكما يمثّل دراكيولا خَطَرًا باختلافه عن السنّة الثقافية البريطانية، كذلك يتوافق التهديد الأقصى على مستوى المحتوى مع أقصى

---

(١) اللمسة الأخيرة هي "ملاحظة" جوناثان هاركر القصيرة، المكتوبة بعد سبع سنوات من انتهاء الأحداث، حيث يَعْلم القارئ أنّه هو ومينا قد عمّدا ابنهما "كوينسي"، وأنّ "لدى أمّه كما أعلم، تلك القناعة السرية التي مفادها أن شيئاً من روح صديقنا الشجاع قد حلّ فيه" (ص 336)، فالخارجي الأميركي موريس "يُعَاد تدويره" ضمن العائلة الفيكتورية الظافرة، ليس من غير أن يُجْعَل خاضعاً لإذلال ضمني أخير (الأمر الذي يسّر عالم اللغة): فاسمه - كوينسي، Quincy كما يظهر من توقيع الملاحظة الوحيدة بخط يده- يتحول، بإضافة (e) ليغدو إنجليزياً أكثر بكثير Quincey.

درجات عدم الكفاءة والانخلاع التي تصلها اللغة الإنجليزية. ففي منتصف الرواية، حين يبدو دراكيولا مسيطرًا على الوضع، يزداد تكرّر كلمات فان هيلسنغ زيادة هائلة، وتسيطر لغته الإنجليزية المنحرفة على المنصة. وهي تغدو مسيطرة لأنّ اللغة الإنجليزية، على الرغم من امتلاكها كلمة "vampire" (مصّاص الدماء)، إلاّ أنّها غير قادرة على أن تنسب لها معنى، بالطريقة ذاتها التي يعتبر فيها المجتمعُ البريطاني "الاحتكارَ الرأسمالي" تعبيرًا لا معنى له. ولذلك يكون على فان هيلسنغ أن يفسّر، بإنجليزيته التقريبية والمشوّهة، ما يعنيه مصّاص الدماء. وعندئذٍ وحسب - أي عندما تُتَرْجَم هذه الأفكار إلى سنّة الإنجليزية اللغوية والثقافية، ويعاد تنظيم هذه السنّة وتعزيزها - يمكن للسرد أن يعود إلى تدفقه السابق، فتبدأ المطاردة ويبدو النصر مضمونًا[١]، ويغدو منطقيًا تمامًا أن تأتي الجملة الأخيرة امتدادًا حقيقيًا للإنجليزية الأدبية كما رأينا.

وليس ثمة سارد كلّي المعرفة في دراكيولا، بل وجهات نظر فردية ومستقلة فحسب. ورواية الشخص المتكلم تعبير واضح عن رغبة المرء في الحفاظ على فرديته، التي يهدد مصّاص الدماء بإخضاعها. غير أنّه ما دام الصراع بين "الفردانية" الإنسانية و"كلّية" مصّاص الدماء، فإنّ الأمور لا تسير على ما يرام مطلقًا بالنسبة للبشر. وكما لا يمكن لمنظومة التنافس التام إلا أن تفسح المجال أمام الاحتكار، كذلك فإنّ حفنة من الأفراد المنعزلين لا يمكنها أن تواجه قوة مصّاص

---

(١) في رواية ستوكر، تشكّل وظيفة فان هيلسنغ نوعاً من القطع المكافئ: فهي تغيب في البداية، وتسيطر في الوسط، وتُزاح إلى هوامش الفعل في النهاية. فمعونته لا بديل لها بالفعل، ولكن ما إن تنالها بريطانيا، حتى يغدو بمقدورها أن تتدبّر الأمور بنفسها: فمما له دلالته أنه ليس سوى مشاهد عند مقتل دراكيولا. وفي هذا، تخون رواية دراكيولا التي كتبها فيشر النيّة الإيديولوجية للأصل: فالمبارزة النهائية الكبرى بين دراكيولا وفان هيلسنغ تنتمي إلى منظومة من التضادات مختلفة جداً عن منظومة ستوكر، حيث يسود هناك الصراع بين الخير والشرّ، النور والظلام، الاكتفاء بالقليل والرفاهية، العقل والخرافة (انظر ديفيد بيري، تراث من الرعب: السينما الغوطية الإنجليزية 1947- 1972، لندن 1973، ص 51 وما يليها).

الدماء المركّزة. وهذه مشكلة سبق أن شهدناها على مستوى المحتوى: أمّا هنا فتعاود البروز على مستوى الأشكال السردية. حيث ينبغي الحفاظ على فردية السرد وينبغي في الوقت ذاته أن يُزال جانبها السلبي المتمثّل بالشكّ، والعقم، والجهل، بل وبانعدام الثقة المتبادل والعداء بين الشخصيات الرئيسة(١). والحلّ الذي يقدّمه ستوكر هو حلّ لامع، يتمثّل في وضع وجهات النظر المختلفة قبالة بعضها بعضًا، ثمَّ إقامة تكامل منظّم فيما بينها. ففي النصف الثاني من دراكيولا، ذلك النصف الخاص بالمطاردة (الذي لا يبدأ، كما ينبغي أن نلاحظ، إلاّ بعد هذه المقابلة)، من الأدقّ أن نتكلم على سارد "جمعيّ" وليس على ساردين مختلفين. فهنا لم يعد ثمّة روايات مختلفة للحدث الواحد، كما كان الأمر في البداية. وهذا إجراء يعبّر عن عدم يقينية الرواية الفردية وخطئها. فالسرد الآن يعبّر عن وجهة نظر عامة، هي الرواية الرسمية للأحداث. بل إنَّ الأسلوب ذاته يفقد شواذاته البدئية، سواء كانت مهنية أو فردية، ويندمج في الإنجليزية البريطانية المعيارية. وبعبارة أخرى، فإنَّ هذه المقابلة هي التسوية الفيكتورية ذاتها كما تتجلّى في حقل التقنية السردية. فهي توحّد مصالح الطبقة المسيطرة ونماذجها الثقافية المختلفة (القانون، التجارة، الأرض، العِلم) تحت لواء الصالح العام، وتستعيد التوازن السردي، معطيةً هذا الحدث المظلم شكلاً ومعنى هما في النهاية واضحين، قابلين للإيصال، وعامين.

---

(١) توضح قصة لوسي ذلك التعالق الداخلي بين الشخصيات. ففي الفصول الافتتاحية، يدخل مالا يقلّ عن ثلاث من الشخصيات الأساسية (سيوارد، هولموود، وموريس) في تنافس على طلب يدها. وبعبارة أخرى، فإنَّ لوسي تحوّل هؤلاء الرجال إلى غرماء وتثير بينهم الشقاق، وهذا ما يجعل الأمر أسهل على دراكيولا الذي يمهّد لسقوطها إذ يعيد، بالمقابل، بناء أواصر الصداقة فيما بينهم. والعبرة هنا هي أنّ على المرء، حين يواجه مصّاص الدماء، أن يكبح جميع الشهوات والمصالح الفردية. فالمسكينة لوسي، التي تعمل بمفردها تبعاً لرغباتها ونزواتها (كما في اختيارها لزوجها، دون أن تُعْلم أمّها بذلك!) تُقْتَل أولاً من قبل دراكيولا ومن ثم يكرر خطيبها، وهو يتصفّح الروزنامة، وبغية الأمان، ما كان ينبغي أن يكون ليلة زفافهما (والحدث كله، كما سنرى، ينزّ معاني جنسية).

٢- عودة المكبوت:

يكشف تحليل فرنكنشتين ودراكيولا السوسيولوجي أنَّ إحدى المؤسسات التي هدّدتها المسوخ أشدّ التهديد هي العائلة. ومثل هذا الخوف لا يمكن أن يُشْرَح تمامًا بمصطلحات تاريخية واقتصادية. والأرجح أن يكون جذره الأعمق في مكان آخر: في الإيروس، وفي الجنس قبل أيّ شيء آخر. يقول ديفيد بيري: "... يمكن النظر إلى دراكيولا على أنّه قوة الليبيدو الفيكتوري العظيمة المغمورة وهي تتفجّر خارجةً لتُعاقِب مجتمع الكبت الذي احتجزها؛ فواحدٌ من أبرز الأشياء التي يفعلها دراكيولا لنساء أعدائه الفيكتوريين الموقّرات (في الرواية كما في الفيلم) هو أنّه يجعلهن شهوانيات"[١]. وهذا صحيح. وللتثبّت منه ليس على المرء سوى أن يعيد قراءة ما جرى للوسي. فهذه الأخيرة هي الشخصية الرئيسة الوحيدة التي تسقط ضحية دراكيولا. وهي تُعَاقَب، لأنها الوحيدة التي تبدي نوعًا من الرغبة. وستوكر حازم لا يلين في هذا الأمر: فكلّ الشخصيات الأخرى منيعة أمام إغراءات الجسد، أو قادرة على ضروب التسامي الصارم. هكذا نجد أنَّ فان هيلسنغ، وموريس، وسيوارد، وهولموود عازبون جميعًا. وأنَّ مينا وجوناثان يتزوجان في المشفى، حين يكون جوناثان في حالةٍ من الإنهاك والعنّة؛ وهما يتزوجان من أجل بَرْءِ الجرح ونسيان تلك التجربة المريعة (الجنسية أيضًا) التي خاضها جوناثان في ترانسلفانيا: "شاركيني جهلي"، هذا ما يطلبه من زوجته. أما لوسي فليست كذلك، وهي تنتظر يوم زفافها بفارغ الصبر. وهذا القلق - الذي يتّخذ لديها شكل "السَّرْنَمَة" - هو ما يركّز عليه دراكيولا بغية أن يكسبها. وكلما زاد تملّكه للوسي، زاد إخراجه لجانبها الجنسي. فقبل لحظات من موتها، "فتحت عينيها، اللتين كانتا الآن قاتمتين وقاسيتين في آنٍ معًا، وقالت بصوت خافت مثير للشهوة، صوت لم أسمعه من شفتيها قبل الآن: ...". ولوسي بوصفها "مصّاصًا للدماء" هي بعدُ أشدّ إغواءً: "تحوّلت العذوبة إلى قسوة عنيدة، بلا قلب، وتحول النقاء إلى خلاعة مثيرة.... غدا الوجه متهللاً

---

(١) بيري ، ص 84.

بابتسامة مثيرة... تقدمتْ منه بذراعين مفتوحين وابتسامة خليعة... وبلطفٍ تـوّاق مثير، قالت: - "تعال إليّ، آرثر. اترك هؤلاء الآخرين وتعال إليّ. ذراعيَّ يتوقـان إليك. تعال، يمكننا أن نرتاح معًا. تعال، يا زوجي، تعال!"". ويكاد الإغواء أن يفعل فعله، لكن فان هيلسنغ يخرق سحره. بل إنَّ موت لوسي ذاته لا يخلو من مثل هـذه الأمور، فهي تموت بطريقة غير عادية إلى حدٍّ بعيـد: ففـي خـضمّ تلـك الآلام والمشقّات، التي لابدَّ أن تكون قد بدت لعقل الفيكتوريين "العـام" أشـبه بالرعـشة، "تلوّى الشيء في الكفن؛ وندّت عن الشفتين المفتوحتين صرخة شنيعة، تقشعرّ لهـا الأبدان. وراح الجسد يهتزّ ويرتعش ويلتوي التواءات وحـشية غريبـة؛ وأطبقـت الأسنان البيضاء الحادة حتى أدمت الشفتين وتلطّخ الفم بزبدٍ أحمر قانٍ". أمّا آرثـر هولموود، لورد غَدالمنغ، وبدَفْعٍ من بكاء أصدقائه المحيطين به، فيطهّر عالم هـذا الشيء المخيف؛ ليس من غير أن يتحصّل على إشباع جنسي هائل، يظلُّ واضـحًا على الرغم من تشوّه أشكاله: "بدا أشبه بالإله ثور(*) حين راحـت ذراعـه الثابتـة ترتفع وتهبط دافعةً أعمق فأعمق ذلك الوتد الذي يحمل الرحمة، في حين راح الدم المنبجس من القلب المُخْتَرَق يسيل من حوله".

هكذا يحرّر دراكيولا الرغبة الجنسية ويحتفي بها. وهذه الرغبة تجذب لكنها تخيف في الوقت ذاته. فلوسي جميلة، لكنها خطرة. والخوف والجاذبية هما الـشيء الواحد ذاته: ليس لدى ستوكر وحسب، بل لدى كثير من الثقافة البرجوازية الرفيعة في القرن التاسع عشر التي سبق أن تعاملت مـع إيـروس والجـنس بوصـفهما ظاهرتين متجاذبتين، صورتهما البلاغية هي الـ oxymoron، أو الجمع بين لفظين متناقضين، ذلك الجمع الذي يغنّي بودلير من خلاله التباس علاقات الحـب. فبـين القصائد المستَنْكَرة في ديوانه أزهار الشرّ - العنوان الذي يجمع هـو نفـسه بـين لفظين متناقضين- نجد قصيدة "تحولات مصّاص دماء"، حيث تُوصَـف المغويـة

(*) إله الحرب والرعد لدى الإسكندنافيين القدماء. وهو يمتلك ثلاثة أشياء أساسية: مطرقة يثير بها البـرق والرعد، وتتسم بأن لها القدرة على أن تعود إليه بعد أن يقذفها؛ وحزام يضاعف قوته؛ وقفازات حديدية تساعده في قذف مطرقته. وهو أيضا إله الأسرة والفلاحين.

الأنثى التي لا تقاوَم بأنّها "تتلوى مثل أفعى فوق الجمر". ويقول ستاندال في هامش الصفحة الأولى من كتابه عن الحب: "أتعهد بأن أتتبع بدقّة رياضية وبصدق (إذا ما استطعت)، تاريخ المرض الذي يدعى الحب". فالحب مرض: إنّه يقتضي إنكار فردية المرء وعقله[١]. وهذا يعني، عند ستاندال المتحمس للتنوير، إنكار المرء مبرر وجوده ذاته: وبذلك يغدو الحب خطرًا مميتًا، ولا يمكن إلاّ لخطر أعظم (مثل دراكيولا!) أن يشفي الشخص الذي يقع ضحيته: "كان القفز من ليوكاتيس صورة جميلة في العصور القديمة. والواقع، أنّ مداواة الحب تكاد أن تكون مستحيلةً. فهي لا تقتضي ذلك الخطر الذي يركّز اهتمام الإنسان أشدّ التركيز على بقائه وحسب، بل تقتضي أيضًا – وهو شيء صعب إلى أبعد الحدود – استمرار خطرٍ مغرٍ"[٢]. خَطَرٌ مُغْرٍ: حيث الخوف والرغبة لا يكفّان عن التحول واحدهما إلى الآخر، ولا يمكن أن ينفصل واحدهما عن الآخر. هذا ما نجده لدى ساد، وفي لاميا عند كيتس، وليجيا عند بو، وفي نساء بودلير، ومصّاصة الدماء عند هوفمان. فما الذي يقف وراء هذا الأمر؟

يشكّل مصّ الدماء مثالاً ممتازًا على تماهي الرغبة والخوف: فلنضعه، إذًا، في مركز التحليل، ولنأخذ التأويل التحليلي النفسي لهذه الظاهرة، كما تقدّمه ماري بونابرت في دراستها لإدغار آلان بو، على سبيل المثال. فهي تعلّق على ملاحظةٍ لبودلير مفادها أنّ بو يصوّر النساء "ذلك التصوير اللافت الذي يقوم به شخص متعبّد". وتضيف: "متعبّد... لا يجرؤ على مقاربة موضوع تعبّده، إذ يشعر أنّه مُكْتَنَفٌ بغموض مخيف، خطر"[٣]. هذا الغموض ليس سوى مصّ الدماء:

---

(١) عند هيغل أيضاً، ينشأ الحب من "استسلام المرء لفرد من الجنس الآخر، والتضحية بوعيه المستقل". لكن هيغل لا يلبث أن يسكّن، ويحلّ بصورة ديالكتيكية نفي الذات هذا الذي ينشأ منه الحب: "هذا الضياع، في الآخر، الذي يضيعه وعي المرء لذاته...هذا النسيان للذات الذي يجد فيه المحب... جذور كينونته في الآخر، ومن ثم يعمل في هذا الآخر على إمتاع نفسه تحديداً ذلك الإمتاع الكامل" (علم الجمال، 1820- 1829" أكسفورد 1975، ص 562- 563)

(٢) ستاندال، عن الحب (1822)، باريس 1957، ص 118.

(٣) ماري بونابرت، حياة إدغار آلن بو وأعماله: تأويل تحليلي نفسي، لندن 1949، ص 209- 210.

"في قصة "بيرينايس" على سبيل المثال، يظهر خطر الجنسية، وذلك العقاب الذي يتهدّد كلَّ من يستسلم، من خلال هوس إيجايوس بأسنان بيرينايس. والحال، أنَّ التحليل النفسي لكثير من حالات العنّة الذكرية يكشف عن فكرةٍ – عادةً ما تكون مدفونة في اللاوعي إلى هذا الحدّ أو ذاك، وقد تبدو غريبة لكثير من القرّاء– مفادها أنَّ مهبل المرأة مفروش بالأسنان، الأمر الذي يجعله مصدرَ خطرٍ من حيث قدرته على أن يعضّ ويخصي... ويكون الفم والمهبل متكافئين في اللاوعي. وحين يستسلم إيجايوس للنزوة الوبيلة التي تدفعه لأن يرسم أسنان بيرينايس، فإنه يستسلم للتوق إلى عضو الأم وللثأر منه على حدٍّ سواء، لأن المخاطر التي ينطوي عليها هذا العضو تدفعه إلى أن يتجنب جنسيًا جميع النساء بوصفهن ينذرن بأشدّ الخطر. وبذلك يكون فعله ضَرْبًا من الخصاء العقابيّ يُنْزَل بالأم التي يحبّها، ولكنه يكرهها أيضًا، بسبب تمسّكه بحبه الجنسي لها في طفولته الأولى... غير أنَّ هذا التصور عن المهبل ذي الأسنان وتهديده التالي يمثّل أيضًا نوعًا من الانزياح (إلى الأسفل في هذه الحالة) ينزاحه عاملٌ له جذوره العميقة في التجربة الطفلية. فنحن نعلم أنّ الرضّع الذين يكتفون بمصّ الثدي، كونهم بلا أسنان، لا يلبثون أن يستخدموا أسنانهم الأولى، ما إن تبرز، في عضّ هذا الثدي ذاته. وهذا، لدى كلٍّ منّا، هو أول تجلٍّ للغريزة العدوانية،... ولاحقًا، حين تغرس فينا الفروض الأخلاقية التي تشتدّ أبدًا وتتعدّد كثيرًا ذلك الإحساس بما "لا ينبغي أن نفعله"... لابدَّ أن يغدو تذكّر عضّ ثدي الأم، أو الأحرى استيهام هذا العضّ، مشحونًا، في اللاوعي، بمشاعر الشرّ القديمة. ولما كانت التجربة قد علّمت الطفل ما يعنيه قانون الثأر عندما يخرق السنّة... فإنه يخشى، بدوره، من أن تُنْزَلَ به تلك العضّات التي رغب في أن يعضّها لأمه: أعني، انتقامًا من نزوعه إلى "أكل لحوم البشر""[1].

(١) المصدر السابق، ص 218- 219.

يحدد هذا المقطع بدقّة ذلك الجذر المتجاذب، الذي يشبك الكراهية والحب، ويشكّل أساس مصّ الدماء. ولقد سبق لفرويد أن وصف تجاذبًا مشابهًا يتعلق بالتابو المفروض على الموتى (ومصّاص الدماء، كما نعلم، هو أيضًا شخص ميت يعود إلى الحياة ليدّمر أولئك الذين بقوا):

> **"هذا العداء، الذي توفّر حادثة الوفاة إشباعًا له في اللاوعي لكنه إشباعٌ مكروبٌ ومُحْرَجٌ بسبب حادثة الوفاة ذاتها... [يُزاح] إلى موضوع العداء، إلى الميت نفسه. ... ومرةً أخرى... نجد أن التابو قد نما على أساسِ موقف انفعاليٍّ متجاذب. فتابو الموتى ينشأ، مثل سواه، من التعارض بين ألمٍ واعٍ وإشباعٍ لا واعٍ ينجمان عن حدث الموت. وبما أنَّ هذا هو أصل نقمة شبح الميت، فإنَّ من الطبيعي أن يكون أكثر الناس خوفًا منه أولئك الذين كانوا في السابق أقربهم منه وأحبّهم إليه"(١).**

لا يترك نصّ فرويد أيّ شكّ: فالتجاذب يوجد داخل نفس الشخص الذي يعاني من الخوف. وبغية شفاء هذه الحالة من التوتر يكون المرء مضطرًا لأن يكبت، بصورة غير واعية، واحدةً من الحالتين الفاعلتين المتصارعتين، هي الحالة التي يحيط بها الحظر الاجتماعي الأشدّ. ومن الكبت ينشأ الخوف: "كلٌّ عاطفة انفعالية، مهما كان نوعها، تُحوّل، إذا ما كُبِتَتْ، إلى قلق"(٢). ويتفجّر الخوف عندما تعود هذه النزوة المكبوتة - مهما كان السبب - وتفرض نفسها على العقل: "تحدث تجربة الغرابة إمّا حين تعود العقد الطفلية المكبوتة إلى الحياة من جديد بسبب انطباع ما، أو حين تبدو قناعات بدائية سبق التغلّب عليها كما لو أنّها قناعات صحيحة ومُثْبَتَة"(٣). وبعبارة أخرى، فإنّ الخوف يتماشى مع "عودة المكبوت". وهذا ما يمكن أن يصل بنا إلى لبّ الموضوع.

---

(١) "الطوطم والتابو"(1913) في فرويد، المجلدXIII ، ص 61. انظر أيضاً مقالة "الغريب" (1919): "من المحتمل كثيراً أن يكون خوفنا لا يزال يملي ذلك الاعتقاد القديم بأن الرجل الميت يغدو عدو منقذه ويسعى لأن يتخذه شريكاً في حياته الجديدة" (المصدر السابق، ص 242).

(٢) "الغريب"، ص 241.

(٣) المصدر السابق، ص 249.

فأدب الرعب يعجّ بمقاطع تـواجه فيها الشخصيات الـرئيسة ذلـك الإدراك – الذي وصفه فرويد – بأنَّ العنصر المقلق موجود داخلهم: أي أنّهم هم أنفسهم من ينتج المسوخ التي يخافونها. وخوفهم الأول هو – حتمًا – من أن يجنّوا. "تـذكّروا، أنني لا أسجّل رؤية رجل مجنون". (فرنكنشتين). "ليحفظ الله سلامة عقلي...لـيس هناك سوى شيء واحد آمله: ألاّ أُجَنّ، إن لم أكن قد جننـت أصـلاً". (دراكيـولا، والكلام لهاركر). "يقول [دكتور سيوارد] إنني وفّرت لـه دراسـة نفـسية مثيـرة للفضول" (دراكيولا، لوسي). "لقد توصّلت إلى استنتاج بأنّه لابدَّ أن يكـون هنالـك شيء عقلي" (دراكيولا، سيوارد، الذي هو أيضًا مدير مشفى للأمـراض العقليـة). كما يشعر جيكل بأنَّ عليه أن يدفع عن نفسه شبهة الجنون، تمامًا مثل أوبري عنـد بوليدوري قبل قرن من ذلك. ففي هذه الروايات، يميل الواقع لأن يعمل تبعًا لتلـك القوانين التي تحكم الأحلام: "لم أكن أحلم"، "كما في حلم"، "كمـا لـو أننـي كنـت أخوض في كابوس طويل"(١). تلك هي عودة المكبوت. ولكن كيف يعود؟ لا يعـود كجنون، أو لا يعود كذلك إلاّ بصورةٍ هامشية وحسب. فالدرس الذي ترغـب هـذه الكتب في إيصاله هو أنه لا حاجة بالمرء لأن يخشى من أن يُجَنّ؛ لا حاجة به لأن يخشى من كبته الخاص، ومن انقسام نفسه الخاصة. لا، على المرء أن يخشى مـن المسخ، من شيء مادي، شيء خارجي: ""دكتور فان هيلسنغ، هل أنت مجنون؟"...

---

(١) زعمت ماري شيللي أنها "حلمت" بقصة فرنكنشتين. كما يشكّل حلم فرنكنشتين، الذي يحدث مباشرة بعد خلق المسخ، واحداً من المقاطع البارزة في النصّ. ففي اللحظة التي يكون فيها فرنكنشتين على وشـك تقبيل إليزابيت في الحلم، تتحول إلى جثّة أمه، فيستيقظ ليجد المسخ في فراشه، في وضعية أموميـة لا سبيل إلى الخطأ فيها: "أزاح ستارة السرير؛ و كانت عيناه... مثبتتين عليّ... وتكشيرة تجعّد وجنتيه... وقد مدّ إحدى يديه" (ص 52). وثمّة أشياء أخرى تتعلّق بالمسخ وتوحي بإعادة تفعيـل صـورة الأم: واقعة أنه شخص ميت يعود إلى الحياة؛ "ضخامة" حجمه؛ ولغته، التي هي"أقدم" بلا شـك مـن لغـة فرنكنشتين. لكن التشابه الأهمّ يقوم على وظيفة المسخ ضمن الحبكة: حيث يقتـل إليزابيـت ويعاقـب فرنكنشتين على زواجه منها وبذلك ينتقم لأمه، التي قتلتها الحمى القرمزية التي التقطتها من إليزابيت، التي يبدي ابنها الآن استعداداً لأن "يخونها"معها. وهذا الوضع يذكّر بكثير من حكايات إدغار آلان بو.

ردّ قائلاً: "يا ليتني كذلك! تحمّل الجنون أسهل من تحمّل حقيقةٍ كهذه"". يا ليتني كذلك: هذا هو المفتاح. فالجنون ليس شيئًا بالقياس إلى مصّاص الدماء، الجنون ليس مشكلة. أو الأحرى: الجنون، بحدّ ذاته، ليس موجودًا: من يخلقه هو مصّاص الدماء، والمسخ[١]. هكذا تكون دراكيولا، المكتوبة في السنة ذاتها التي بدأ فيها فرويد تحليله الذاتي، محاولة مشذّبة قام بها عقل القرن التاسع عشر لكي لا يتعرّف ذاته. وهذا ما ترمز له شخصية دراكيولا، الواقعة أصلاً في قبضة الخوف، وتجد نفسها بالمصادفة أمام المرآة. فهو ينظر فيها ويقفز: إذ يجد في المرآة انعكاس وجهه. لكن انتباه القارئ يُحَوَّل مباشرةً: فالخوف لا يأتي من كونه قد رأى صورته الخاصة، بل من حقيقة أنّ مصّاص الدماء ليس منعكسًا في المرآة. وإذ يجد المؤلّف - ومعه الشخصية والقارئ - نفسه وجهًا لوجه أمام الحقيقة البسيطة المرعبة، فإنه يرتدّ في حالةٍ من الرعب.

يعود المكبوت، إذًا، ولكن مموّهًا كمسخ. وهذه الاستعارة على وجه الدقّة هي الواقعة الأساسية التي ينبغي لدراسةٍ تحليلية نفسية أن تركّز عليها. وكما لاحظ فرانشيسكو أورلاندو في تحليله عمل راسين فيدرا، فإنَّ "العلاقة بين اللاوعي والأدب لا يفرضها حضور المحتويات في العمل الأدبي، مهما تكن طبيعتها،... فلا يمكن أن تُقْبَل الرغبة المنحرفة كمحتوى في العمل الأدبي دون أن يَقْبَلَ هذا الأخير أيضًا ذلك النموذج الشكلي القادر على تصفيتها"[٢]. وهذا النموذج الشكلي هو استعارة المسخ، استعارة مصّاص الدماء. فهذه الاستعارة "تصفّي"، أوتجعل العقل

---

(١) لنتذكّر رينفيلد، مريض سيوارد الذي يُفسَح له مجال واسع في دراكيولا. حيث يفحص سيوارد حالته بكلّ عناية، معتمداً على كلّ التقنيات الطبية النفسية المعروفة، بل ويشكّل فرضيات جديدة، ويستدعي فان هيلسنغ طلباً لرأي آخر: لا شيء، سوى خفيّ حنين. ثم، فجأة، يسقط البنس: رينفيلد خادم دراكيولا.

(٢) أورلاندو، ص 138 و 140؛ التشديد لي.

الواعي يحتمل، تلك الرغبات والمخاوف[١] التي سبق أن حكم عليها بأنها لا تُحتَمَل واضطرها بذلك لأن تُكبَت، ولم يعد قادرًا على أن يتعرّف عليها ويتبيّن وجودها. وبذلك يكون لهذه الصياغة الشكلية الأدبية، أو هذه الصورة البلاغية، وظيفة مزدوجة: فعي تعبّر عن المحتوى اللاواعي وتخفيه في الوقت ذاته. والأدب يحتوي كلا هاتين الوظيفتين على الدوام. والذهاب بإحداهما أو بالأخرى لا بدّ أن يفضي إمّا إلى إزالة مشكلة اللاوعي (بالتأكيد على أنّ كلّ شيء في الأدب شفاف وواضح) أو إلى إزالة مشكلة الإيصال الأدبي (بالتأكيد على أنّ لا عمل للأدب سوى إخفاء محتويات معينة). غير أنّ العلاقة بين هاتين الوظيفتين، الحاضرتين دومًا في الاستعارة الأدبية، يمكن مع ذلك أن تتغير. حيث يمكن للواحدة منهما أن تبرز أكثر من الأخرى وتتخذ موقعًا مسيطرًا ضمن دلالة العمل الكلية. ولهذه الملاحظات صلة مباشرة بسجالنا، لأنَّ استعارة مصّاص الدماء هي مثال رائع على الكيفية التي يمكن أن يتنوّع بها توازن الوظائف الأدبية. ويمكن طرح المشكلة على هذا النحو: ما جنس مصّاص الدماء، في الأدب بالطبع، وليس في الواقع؟ فمصّاصو الدماء، بخلاف الملائكة، لهم جنس. لكنه جنس يتغيّر. ففي مجموعة من الأعمال (بو، هوفمان، بودلير: ثقافة "النخبة") هم نساء. وفي مجموعة أخرى (بوليدوري، ستوكر، السينما: الثقافة "الجماهيرية") هم رجال. وهذا التحول ليس مصادفة بأيّ

---

(١) أن تكون رغبة أو خشية ما هي الأساس الذي تقوم عليه الغرابة هو أمر ثانوي تماماً بالنسبة لفرويد. فالرعب ينجم عن إعادة بزوغ مفاجئة لشيء مكبوت: وحين نرسّخ ذلك، "فإننا لا نبالي ما إذا كان الغريب مخيفاً هو ذاته أو حاملاً لأثرٍ ما آخر" ("الغريب" ص 241). هذا الأصل اللاواعي المتجاذب يخلع وظيفة خاصة على أدب الرعب. فالتمييز الذي أشار إليه فرويد في دراسته للنكات – "الأحلام تعمل أساساً على تحاشي التنغيص والنكات تعمل لإحراز اللذة"– ووسّعه أورلاندو ليطاول الأدب (الذي يعمل أيضاً للحفاظ على اللذة، وإظهار الرغبة المكبوتة)، يغدو هنا محلّ شكّ إلى حدٍّ بعيد. فهاتان الوظيفتان – تحاشي التنغيص وإحراز اللذة– تبدوان في أدب الرعب في حال من التوازن التام واحدتهما مع الأخرى. بل إنّ الواحدة توجد من أجل الأخرى: فرواية الرعب التي لا تخيف لا تقدم أيّ لذة. وفي هذا الصدد، يبدو اشتغال أدب الرعب شديد الشبه باشتغال الحلم، ليس بسبب محتوياته وحسب: فهو، مثل الحلم، "يفرض" سياقاً للمتعة إجبارياً: وحيداً، في الليل، في السرير.

حال من الأحوال. ففي جذر مصّ الدماء ثمّة نزوة متجاذبة لدى الطفل تجاه أمّه، كما رأينا. ولذلك فإنّ تقديم مصّاص الدماء كامرأة لا يترتّب عليه سوى إجراء تشويه بسيط نسبيًا في المحتوى اللاواعي. فالصورة الأدبية تظلّ محتفظةً بالعنصر الأساسي – الجنس – الذي يشكّل مصدر القلق. والحواجز التي ينصبها الأدب ليحمي العقل الواعي تكون مرنة نسبيًا: حيث نجد أنّ د. هـ. لورنس (مثل بودلير، من قبله) يمرّ بيسر من موضوعة مصّاص الدماء عائدًا إلى الرغبات الإيروسية المنحرفة لدى بو(١). أمّا حين يغدو مصّاص الدماء رجلاً، فإن المصدر اللاواعي للقلق تخفيه طبقة إضافية من المدلولات. وتغدو الصلة أرقّ وأوهى. ويمكن للعقل الواعي أن يرتاح بيسر: فكلّ ما يتبقّى من الخوف الأصلي هو كلمة، "دراكيولا": ذلك الاسم الرائع والأنثوي على نحوٍ يتعذّر تفسيره. وبعبارة أخرى، فإنّ هذا التحول يعمل على حماية العقل الواعي، أو يبقيه في حالةٍ من عدم الإدراك الشديد، إذا أردنا الدقّة. ولقد تولّت الثقافة الجماهيرية أمر تحويل مصّاص الدماء إلى رجل، ذلك لأنّ عليها أن تعزز تلك الضروب العفوية من اليقين ولا تستطيع أن تترك نفسها تسبر اللاوعي إلى أعماق زائدة. غير أنّ هذا على وجه التحديد هو السبب الذي يتيح للمحتوى المكبوت، الذي بقي لاواعياً، أن ينتج في الوقت ذاته ذلك الخوف الذي لا سبيل إلى مقاومته. وبذلك يساند اليقين الزائف والرعب واحدهما الآخر.

٣- استراتيجية الرعب:

أتاح لنا التحليل الماركسي والتحليل النفسي أن نعزل مجموعتين بارزتين من المدلولات تجتمعان معًا في أدب الرعب وتجعلانه ضروريًا، إذا جاز القول. وتختلف المدلولات في هاتين المجموعتين اختلافًا واضحًا، ويصعب توحيدها على نحوٍ منسجم ومتناغم. ولست أقترح هنا إعادة بناء الحلقات الكثيرة المفقودة التي يمكن أن تربط البنى الاجتماعية – الاقتصادية والبنى الجنسية – النفسية في سلسلة

---

(١) د. هـ. لورنس، دراسات في الأدب الأميركي الكلاسيكي، لندن 1924، الفصل 6.

مفاهيمية واحدة. ولا أستطيع القول ما إذا كان هذا المسعى – الذي تمّت محاولته مرات كثيرة وبطرق مختلفة كثيرة – ممكنًا حقًا: ما إذا كان من الجائز، مثلاً، أن "تكامل" الماركسية والتحليل النفسي في علم للمجتمع الحديث أكثر اتساعًا وأشدّ صلابة. هذه مشكلة علمية شديدة التعقيد، ولست عازمًا على أن أقارب أوجهها العامة. ما أودّه فقط هو أن أشرح السببين اللذين أقنعاني – في هذه الحالة الخاصة– بأن أستخدم مثل هاتين المنهجيتين المختلفتين. الأول هو سبب واضح، يتمثّل في أنّ الشخصيات المركزية في هذا الأدب – المسخ، مصّاص الدماء– هي استعارات، صور بلاغية مبنية على التشابه بين حقول دلالية مختلفة. فهي إذ ترغب في أن تجسّد مثل هذا الخوف، لا بدّ لها بالضرورة أن تجمع مخاوف ذات أسباب مختلفة: اقتصادية، إيديولوجية، نفسية–جنسية (بل ينبغي إضافة سواها، بدءًا بالخوف الديني). ويبدو لي أنّ هذه الحقيقة تفسح المجال، إنْ لم تكن تفرض، استخدام أدوات مختلفة بغية إعادة بناء تلك الجذور متعددة الأشكال التي تَسِم الاستعارة المرعبة. غير أنّ هنالك سببًا آخر أيضًا يجعل المسخ ومصّاص الدماء استعارتين. فهما لا يرميان إلى تركيب ظواهر من طبائع مختلفة وحسب، بل يرميان كذلك إلى تحويلها: تغيير شكلها، ومعه معناها. ففي دراكيولا ثمة رأس المال الاحتكاري والخوف من الأم: لكنّ هذين المعنيين خاضعان للحضور الأدبي الذي يحضره الكونت القاتل. فلا يمكن التعبير عنهما إلا إذا كانا مُخَبَّئين (أو مُحَوَّلين على الأقلّ) تحت عباءته السوداء. فبهذه الطريقة وحدها يمكن للوعي الاجتماعي أن يعترف بمخاوفه الخاصة دون أن يعرّض نفسه للوصمة. هكذا تتقارب الماركسية والتحليل النفسي في تحديد وظيفة هذا الأدب: تلك الوظيفة التي تتمثّل في أن يحمل في داخله مخاوف محددة لكي يقدّمها في شكلٍ مختلفٍ عن شكلها الواقعي: لكي يحوّلها إلى مخاوف أخرى، فلا يكون على القرّاء أن يواجهوا ما يمكن أن يرعبهم بالفعل. وهذه وظيفة "سلبية": تشوّه الواقع. إنّها ضَرْبٌ من "التعمية". لكنها أيضًا ضَرْبٌ من "الإنتاج". فكلما افترقت رموز الثقافة الجماهيرية العظيمة هذه عن الواقع كان لا بدّ، بالضرورة، أن تزيد بنى الوعي الزائف غنىً واتساعًا: وبنى الوعي الزائف هذه ليست سوى الثقافة السائدة. غير أنّ هذه الوظيفة

لا تقتصر على التشويه والتزييف: بل تُشَكِّل، وتُثْبِت، وتُقْنِع. وهذه العملية هي عملية أوتوماتيكية ذاتية الدفع. فليس لدى ماري شيللي وبرام ستوكر أدنى نيّة في "التعمية" على الواقع: فهما يؤولانه ويعبّران عنه بطريقةٍ كاذبةٍ عفويًا. وهذا ما يتضح إذا ما عدنا من جديد إلى واقعة أن المسوخ هي استعارات. ففي الأدب، بشكل عام، تُبنى الاستعارات (من قبل الكاتب) وتُدْرَك (من قبل القارئ) بوصفها استعارات على وجه التحديد. أمّا في أدب الرعب فلا تصحّ هذه القاعدة، لأنَّ الاستعارة لا تعود استعارة: بل شخصية واقعية كأيّ شخصية أخرى. ولقد سبق لتودوروف أن كتب إنَّ "ما فوق الطبيعي غالبًا ما يظهر لأننا نأخذ المعنى المجازي حرفيًا"(١). وأخذ المعنى المجازي حرفيًا يعني اعتبار الاستعارة عنصرًا من الواقع. ويعني، بعبارة أخرى، أن بناءً فكريًا محددًا – هو الاستعارة والإيديولوجيا التي تعبّر عنها ضمنيًا – قد أصبح بالفعل "قوة مادية"، وكيانًا مستقلاً يفلت من السيطرة العقلانية التي يمكن لمستخدمه أن يمارسها. هكذا يكفّ الفكري عن بناء الكون الثقافي؛ والأحرى، أنَّ هذا الكون يأخذ بالكلام عبر فم الفكري. غير أنَّ هذه القصّة هي قصة مألوفة في النهاية: إنها قصة الدكتور فرنكنشتين. ففي رواية ماري شيللي، لا يكفّ المسخ، الاستعارة، عن الظهور، جزئيًا على الأقلّ، بوصفه ذلك الشيء المبنيّ بناءً، والمُنْتَج إنْتاجًا. وهي تحذّرنا، أنَّ المسخ شيء "مستحيل كواقعة مادية": أي أنّه شيء استعاري. غير أنّ المسخ يحيا. وتنشأ لحظة الرعب الأولى لدى فرنكنشتين من مواجهة هذه الواقعة على وجه التحديد: الاستعارة تنهض وتمشي. وما إن يحدث هذا، حتى يعلم أنه لن يعود قادرًا قطّ على استعادة السيطرة عليها. فمن الآن وصاعدًا، سوف يكون لاستعارة المسخ وجودها المستقل: لن تعود نتاجًا، نتيجةً، بل أصل أدب الرعب ذاته. وفي زمن دراكيولا – تلك الرواية التي تسوق منطق هذا الأدب إلى عواقبه الأبعد – كان مصّاص الدماء قد وُجِدَ منذ زمنٍ لا ترقى الذاكرة إليه، دون أن يخلقه أحد، أو أن يقبل التفسير.

(١) تزفيتان تودوروف، الفانتازي: مقاربة بنيوية لجنس أدبي، إيثاكا ١٩٧٥، ص ٧٦-٧٧.

ثمة نقطة أخرى يتباعد عندها عملا شيللي وستوكر تباعدًا جذريًا واحدهما عن الآخر: هذه النقطة هي الأثر الذي يقصدان إلى إحداثه عند القارئ. ويمكن التعبير عن هذا الاختلاف، بالاقتباس من بنيامين، على النحو التالي: وَصْفُ الخوف والوصف المخيف ليسا الشيء ذاته بأيّ حال من الأحوال. فرواية فرنكنشتين (مثل جيكل وهايد) لا تريد أن تخيف القرّاء، بل أن تقنعهم. وهي تناشد عقلهم. تريد أن تدفعهم إلى التأمل في عدد من المشكلات المهمة (تطور العلم، أخلاقيات العائلة، احترام التقليد) وأن يقرّوا – عقلانيًا- بأنَّ هذه الأمور تتهددها قوى شديدة وخفيّة. تريد، بعبارة أخرى، أن تأخذ موافقة القرّاء على سجالات "فلسفية" تُوضحها الكاتبة بالأسود والأبيض في سياق السرد. ولذلك يكون الخوف خاضعًا لهذه الخطة أو هذا التصميم: إنّه إحدى الوسائل المستخدمة للإقناع، لكنه ليس الوسيلة الوحيدة، ولا الأساسية. والشخص الذي تتمّ إخافته ليس القارئ، بل الشخصية الرئيسة. فالخوف ينحلّ ضمن النصّ، دون أن ينفذ إلى علاقات النصّ بالمُرسَل إليه(١). وتستخدم ماري شيللي وسيلتين أسلوبيتين لتحقيق هذا الأثر. فهي تثبّت زمن السرد في الماضي: والماضي يخفّف كلّ خوف، لأنّ الزمن الذي يفصله عن الحاضر يمكّن المرء من ألاّ يبقى سجين الأحداث. وبذلك يحلّ النظام محلّ المصادفة، والتأمل محلّ الصدمة، واليقين محلّ الشكّ. وكلما زاد اكتمال هذا الأمر

---

(١) يذكّر الهدف الإيديولوجي في فرنكنشتين بالهدف الإيديولوجي الذي ينسبه كانط إلى الجليل. "إذا أردنا تقويم الطبيعة على أنها جليلة ودينامية، فينبغي أن تُمثَّل كمصدر للخوف". لكن كانط يضيف:"المرء الذي هو في حالة الخوف [لا يستطيع] أن يلعب دور الحكم على جلال الطبيعة... و[رؤية الكوارث الطبيعية]، شريطة أن يكون موقعنا آمناً، هي أشدّ جاذبية بسبب ما فيها من خوف، ونحن مستعدون لأن نصف هذه الأشياء بالجليلة، لأنها ترفع قوى الروح أعلى من ذروة الشائع المبتذل... لذلك، لا يمكث الجلال في أيّ شيء في الطبيعة، بل في عقلنا وحسب" (كانط ص 109، 110، 114 ؛ التشديد لي). ويشير كانط إلى السبيلين المفتوحين أمام أدب الرعب: سبيل "الجليل"، الذي لا يثير الخوف بل التأملات الأخلاقية، وهو مقتصر على القرّاء المثقفين؛ وسبيل "المرعب"، الذي ينبذ التأمل ويُحفّظ للجماهير. "في الواقع، دون تطوير أفكار أخلاقية، فإنّ ما ندعوه بالجليل ...لن يلفت بوصفه مرعباً سوى انتباه الرجل غير المدرّب" (المصدر السابق، ص 115).

(وهذه هي الوسيلة الثانية) زادت معرفتنا بالمسخ ولم يعد ثمّة أيّ شيء مجهول فيما يتعلق به: حيث نراقب فرنكنشتين يجمعه قطعة قطعة، ونعلم منذ البداية أيّ سمات سوف تكون له. وهو يهدّد لأنه حيّ ولأنّه كبير، وليس لأنه متعذّر على الإحاطة العقلانية. ولكي ينشأ الخوف، ينبغي أن يُزَعزع أمن العقل. وكما يقول بارت: ""التشويق" يأخذ بتلابيبك في "العقل"، وليس في "الأمعاء""[١].

وتختلف عن ذلك بنية السرد في دراكيولا، رائعة أدب الرعب الحقيقية. فزمن السرد هنا هو الحاضر على الدوام، والنظام السردي لا يقيم أيّ صلات سببية. وليس لدى القرّاء، شأنهم شأن الساردين، سوى تلميحات: فهم يرون الآثار، غير أنّهم لا يعلمون الأسباب. وهذا الوضع على وجه التحديد هو ما يولّد التشويق[٢]، الذي يعزّز، بدوره، تماهي القرّاء مع القصة التي تُسْرَد. إنهم يُجرَّون بالقوة إلى النصّ؛ ويكون خوف الشخصيات خوفهم أيضًا. ولا يعود ثمّة وجود بين النصّ والقارئ لتلك المسافة التي أثارت التأمل في فرنكنشتين. فستوكر لا يريد قارئًا مفكّرًا، بل قارئًا خائفًا. والخوف ليس غاية بحدّ ذاته، بالطبع: إنه وسيلة للوصول إلى موافقة على تلك القيم الإيديولوجية التي تفحصناها. غير أنّه الوسيلة الوحيدة هذه المرّة. وبعبارة أخرى فإنّ الاقتناع لا يعود عقلانيًا بالمرّة: فهو لاواع

(١) رولان بارت، "التحليل البنيوي للسرد" في الصورة – الموسيقا – النصّ، لندن 1977، ص 119.

(٢) يصف بارت التشويق على النحو التالي: "من جهة أولى، يعزّز التّماس مع القارئ (المستمع)، وتكون له وظيفة تخاطبية تحفظ الاتصال، بإبقاء السلسلة مفتوحة (من خلال إجراءات توكيدية تتخذ هيئة التأخير والتجديد)؛ ومن جهة أخرى، يقدّم التهديد الذي تنطوي عليه سلسلة غير مكتملة، أو إطار مفتوح...، أي التهديد الذي ينطوي عليه اضطراب منطقي يُسْتَهْلَك بقلق ولذّة (لأن الأمور تنتهي على ما يرام على الدوام). "التشويق"، إذاً، هو لعبة مع بنية، مصممة لكي تتهدده بالخطر وتمجّده، فتشكّل بذلك "إثارة" حقيقية يمكن فهمها والإحاطة بها" (المصدر السابق، ص 119). فما إن نعلم من هو دراكيولا، وما إن يزول الاضطراب المنطقي، حتى تتحول رواية ستوكر من رواية رعب إلى رواية مضادة: حيث يُسْتَغْرَق الفعل كلّه في الرحلات، والمبارزات، والمطاردات، وخطط المعارك.

شأنه شأن الرعب الذي ينتجه[1]. وهكذا، فإنَّ أدب الرعب الذي يدّعي حماية العقل من القوى الخفية التي تتهدده، يقتصر على استعباده ذلك الاستعباد الأكثر أمناً. فاستعادة النظام المنطقي تتوافق مع التمسّك غير الواعي وغير العقلاني بمنظومة قِيَمٍ معينةٍ دون خلاف أو نقاش. وادّعاء حماية الفرد، ليس في الحقيقة سوى إلغاء له. فأدب الرعب يقدّم المجتمع – سواء كان الجوّ الإقطاعي الوادع في فرنكنشتين أو إنجلترا الفيكتورية في دراكيولا – على أنّه تعاونية عظيمة: كلٌّ من يخرق روابطها هالك. فأن يفكّر المرء بنفسه، وأن يتبع مصالحه الخاصة: تلك هي المخاطر الحقّة التي يريد هذا الأدب أن يبددها. وهو أدب غير ليبرالي بالمعنى العميق، يعكس ويعزّز الرغبة في مجتمع متكامل؛ وفي رأسمالية تتدبّر أن تكون "كلاً عضويًا". وهو أدب علاقات ديالكتيكية، توجد فيه الأضداد بدالّة بعضها بعضًا، وتعزّز بعضها بعضًا، بدل أن تكون منفصلةً وداخلةً في صراع. تلك هي العلاقة بين رأس المال والعمل المأجور، عند ماركس. وتلك هي العلاقة بين الأنا الأعلى واللاوعي، عند فرويد. وتلك هي الرابطة بين العاشق و"المرض" الذي يدعوه "حبًا"، عند ستاندال. وتلك هي العلاقة التي تربط فرنكنشتين بالمسخ ولوسي بدراكيولا. وتلك، أخيرًا، هي الرابطة بين القارئ وأدب الرعب. كلما زاد الخوف الذي يشيعه العمل، زاد حضّه على الفضيلة. وكلما زاد ما فيه من الإذلال، زاد رفعه للروح المعنوية. وكلما زاد إخفاؤه، زادت إشاعته الوهم بأنّه يكشف. إنّه خوف يحتاجه المرء: فهو الثمن الذي يدفعه لقاء تقبّله هيئةً اجتماعية قائمة على اللاعقلانية وما ينذر بالخطر. فمن الذي يجرؤ بعد ذلك على القول إنّه أدب هروبي يفرّ من الواقع إلى عالم الخيال؟

---

(١) لاحظ أدورنو أنّ "معايير السلوك الفردي الجمعية"، أي معايير الأنا الأعلى، لا بدّ أن تكون لا عقلانية بالضرورة: " فالأنا الأعلى "الواعي" لابدّ أن يفقد على وجه الدقة تلك السلطة التي يتشبث به من يدافعون عنه كرمى لها ". ت.و. أدورنو، "علم الاجتماع وعلم النفس II" (1955)، New Left Review، 47(1968)، ص 82، 83.

الإنسان النابض
(Homo Palpitans)

روايات بلزاك والشخصية المدينية

تحاول هذه الدراسة أن تلقي الضوء على فرضيات ثـــلاث(*). أُولاهـــا، أنَّ المتروبول (وهو في حالتنا هذه باريس في أواسط القرن التاسع عشر) لا يدعو إلى تغيير في تصورنا للمكان بقدر ما يدعو إلى تغيير في تصورنا لـــ تـــدفّق الـــزمن. فلكي يتمكّن الأدب من تناول التجربة المدينية، لا بدّ أن يكون قد سبق له أن أمعـــن الفكر في بلاغة زمنيةٍ جديدة لا تبلغ أكمل تجلٍّ لها في الشعر، بل في حبكة الرواية المشوّقة، كما تظهر خاصةً في أعمال بلزاك. وثانيتها، ما سأشير إليه من أنّ هـــذا الترتيب البلاغي الخاص ينتقل من الأدب إلى الحياة اليومية التـــي يحياهـــا ســكّان المدن، ليغدو واحدًا من أهمّ المرشّحات الفكرية التي يمكن لهم استخدامها في إسباغ معنى على عالمهم وقبوله بالقدر الكافي من الرضى. أما الفرضية الثالثـــة - التـــي تتشابك تشابكًا وثيقًا مع الفرضيتين السابقتين وتعتمد اعتمادًا كاملاً على صـــحّتهما- فهي أنّ الصلة التي أقامها بنيامين بين التجربة المدينية والإنتاج الأدبي في مقالاتـــه عن بودلير (قدس أقداس النقد الأدبي، في العقد الأخير) ربما تكـــون أقـــلّ إقناعًـــا وتمثيلاً مما يميل المرء إلى الاعتقاد، ولا بدّ، إذًا، من إعادة تفحّصها.

١- صُوَرُ المدينة:

ليس من الواضح البتّة أنّ العلاقة بين المدينة والرواية تتجلّى على مـــستوى الحبكة بصورة خاصة. وعلى الأقلّ، فإنّ الأمر لم يُرَ على هذا النحو في مناســبات متعددة، لكلٍّ منها أهميتها الخاصة.

يقول أوغست إنْدل في مقالته المعنونة "Die Schönkeit der grossen Stadt"، 1908:

(*) قُدّمت هذه الدراسة في مؤتمر città e metropoli، فيرارا 2- 4 تشرين الأول 1981.

"إن العصر الذي أحدث التطور الكبير في المدن خلق أيضًا رسّامين وشعراء راحوا يستشعرون جمال تلك المدن ويستمدّون منها الإلهام. غير أنّ موجةً من الشكّ، والأكاذيب، والنزعة الأخلاقية غمرتهم. واتّهموا بأنهم هبطوا بأنفسهم إلى وحل الشوارع دون أن يخطر لأحد أنّ مجدهم يكمن هناك على وجه التحديد: حيث يجدون جمالاً وعَظَمةً في تلك الأماكن ذاتها التي تعبرها غالبية الناس دون اكتراث"(١).

ويقول روبرت. إ. بارك في مقالته المعنونة "المدينة: اقتراحات لاستقصاء السلوك الإنساني في البيئة المدينية"، 1925:

"يمكن لطرائق الرصد الصبور التي مارسها أنثروبولوجيون مثل بواس ولوي في دراسة حياة هنود أميركا الشمالية وسلوكهم أن تُستَخْدَم على نحوٍ مثمرٍ أكثر في استقصاء العادات، والمعتقدات، والممارسات الاجتماعية، وتصورات الحياة العامة السائدة في إيطاليا الصغيرة في الطرف الشمالي الأدنى من شيكاغو، أو في توثيق الطرائق الشعبية لدى سكّان غرينتش فيليج ومحيط واشنطن سكوير، في نيويورك.

"نحن مدينون لكتّاب الرواية أساسًا في معرفتنا الصميمية بالحياة المدينية المعاصرة. غير أنّ ما من مدينة من مدننا تقتضي دراسةً تفوق في استقصائها وحياديتها تلك التي قدمها لنا إميل زولا في رواياته التجريبية..."(٢).

---

(١) انظر الترجمة الإيطالية في كتاب ماسيمو كاشياري، متروبول، روما 1973، ص 136.

(٢) روبرت. إ. بارك، إرنست. و. بورخيس، رودريك. د. مكنزي، المدينة، شيكاغو 1925، الفصل 1، ص 3.

ويقول إريك أورباخ في كتابه المحاكاة، 1946:

"يسيطر على وصف مدام فوكير حافزٌ رئيس، يتكرّر مرّات عديدة، هو حافز الانسجام بين شخص المدام فوكير... والحجرة... الانسجام بين شخصها وما ندعوه (وما يدعوه بلزاك أيضًا، في بعض الأحيان) بيئتها.... حافزُ وحدة البيئة كان قد استحوذ عليه بقوة بالغة لدرجة أنّ الأشياء والأشخاص الذين يشكّلون بيئةً ما غالبًا ما يكتسبون عنده نوعًا من الدلالة الثانية... دلالة يمكن تعريفها على أفضل وجه من خلال صفة "الشيطانية".

... في جميع أعماله... كان بلزاك يشعر أن بيئاته، مهما تباينت، هي وحدات عضوية بل وشيطانية، ويسعى لأن ينقل للقارئ هذا الشعور... فهو يرى أنّ كلّ بيئة تغدو جوًّا أخلاقيًا وماديًا..."(١).

ونظرًا لشدّة الاختلاف في ثقافة إنْدل وبارك وأورباخ ومقاصدهم، فإنّ معالجتهم المتداخلة للصلة بين الأدب والمدينة تغدو لافتة أكثر: تنفذ المدينة إلى الأدب، وينفذ الأدب إلى إدراكنا للمدينة وفهمنا إياها من خلال الوصف بصورة أساسية. فلكي ينقل النصّ معلومات عن المدينة، لا بدّ له من أن يوقف القصّة، ويرجئ الفعل مؤقّتًا، ويأخذ بوصف المواقع والأمكنة: حتى إنَّ بارك يصدّر ملاحظاته بقائمة كاملة من الأحياء والحواري؛ وفقرة إندل عنوانها "المدينة كمشهد"، وفصل أورباخ عنوانه "في فندق دولامول".

الحواري، الشوارع، البيوت: أمكنة للوصف. غير أنّ الوصف الأدبي ليس نسخة مطابقة من شيء آخر، بل سبيل لبناء معنى وإيصاله، وإقامة تصنيف للأعلى والأدنى، والجميل والقبيح، والقديم والجديد وهلمجرا. والتصنيف (هذا المفهوم الذي

---

(١) إريك أورباخ، محاكاة: تمثيل الواقع في الأدب الغربي، برينستون 1953 (الطبقة الرابعة 1974)، ص 470، 472، 473.

سنعود إليه في مواضع متعددة) يبقى مفيدًا ما دام الزمن لا يبدّله ويغيّره: فهو بترتيبه عناصر معينة؛ يفترض ثباتها ويسلّم به. ولا غرابة أنّ النقد الأدبي لطالما خصّ تحليل الوصف بمكانة خاصة، سواء كان ذلك تحت مُسَمَّى "التأويل الرمزيّ" أو"تأسيس النماذج". والوصف، تبعًا لهذين المفهومين، يوقف تدفق الحبكة ويكشف المعاني الأساسية للنصّ. وأكثر من ذلك بَعْدُ، أنّ كَشْفَ الوصفِ هذه المعاني إنّما يتمّ على وجه الدقّة عبر إيقافه تعاقب الأحداث الذي يمكن أن يبذر الاضطراب في هذه المعاني أو يخفيها.

ثمة ما يغري المرء بأن يعتبر أنَّ الفهم الشائع هو الأساس الذي يقوم عليه مثل هذا الموقف. حيث يبدو حتميًا، بل بدهيًا، أنَّ الأدب، إذا ما أراد أن يأخذ بتلابيب المدينة، لابدّ له أن يعلي من شأن الوصف: فالمدينة هي في النهاية وقبل كلّ شيء كيان مكانيّ تتبلور فيه قيمة كلِّ مكوِّن – سواء كان إنسانيًا أو غير ذلك – ويتبلور معناه في شكلِ أشياء، وبيوت، وكيانات يمكن وصفها وتصنيفها من نواحٍ شتّى. وكلٌّ ذلك صحيح. غير أنّه يصحّ أيضًا على القرية، أوالبلد، أوعلى أيّ شكل آخر من أشكال السكنى البشرية. وما يميّز المدينة – وهذا ما سيجد سبيله إلى تقنية الرواية – هو أنّ بنيتها المكانية (تركّزها بصورة أساسية) تابعة لاشتداد حراكها: حراكها المكاني بالطبع، ولكن حراكها الاجتماعي بصورةٍ أساسية. وسرعة الازدهار والدمار المذهلة هي الموضوعة العظيمة في رواية القرن التاسع عشر من بلزاك إلى موباسان: معها تَدْخُلُ المدينةُ الأدبَ الحديثَ وتغدو كما لو أنّها سياقه الإلزامي. وذلك على وجه الدّقة لأنَّ المدينة بوصفها مكانًا ماديًا، يشكّلُ سنادًا لضروب الوصف والتصنيف، تغدو مجرد خلفية للمدينة بوصفها شبكة من العلاقات الاجتماعية المتنامية التي تشكّل دعامةً للزمنية السردية. فالرواية تكشف أنّ معنى المدينة لا يوجد في أيّ مكان بعينه، بل يتجلّى عبر مسار زمني وحسب. وفي حين كان الطموح العظيم لدى السرد الأسطوري يتمثّل في الإلحاح على تحوّل الزمان إلى مكان، فإنّ الرواية المدينية تقلب هذه المسلّمة رأسًا على عقب وتسعى إلى تحليل ما هو مكانيّ بدلالة ما هو تعاقبيّ.

وما يكشفه التحليل هو أنّ الوصف لا يلعب سوى دور ثانوي تمامًا في باريس بلزاك. وهذا أمرٌ لا يصعب إثباته. بل إنّه سبق لأورباخ ذاته أن لاحظ - دون أن يقدّم تفسيرات- أنّه حين حاول بلزاك أن يحوّل المكان إلى "جوّ إجماليّ يشتمل على بيئاته المتعددة جميعًا... وُفِّقَ إلى ذلك أحسن التوفيق وأصاب فيه أقصى الثقة فيما يخصّ أوساط البرجوازية الباريسية الوسطى والدنيا وفي الأقاليم؛ في حين أنّ تمثيله للمجتمع الراقي غالبًا ما كان ميلودراميًا زائفًا، بل وكوميديًا خلافًا لإرادته... فهو غير قادر على خلق الجوّ الحقيقي للعوالم الراقية، بما في ذلك الفكرية منها"(١). وهذه ملاحظة صحيحة بل تزداد صحةً عند زولا، على سبيل المثال، على الرغم من اختلاف المرجعيات السوسيولوجية. وما يعنيه ذلك هو أنّ ضروب النجاح "الموفّقة أحسن التوفيق والمصيبة أقصى الثقة" إنّما تنبع من واقعة أنّ شخصيات معينة، أو أحوالاً معينة، يمكن أن تُفْهَم تمامًا من خلال وصف البيئة لأنّ - وفقط لأنّ- زمن تحولاتها قد انتهى إلى غير رجعة. وليس مصادفةً أنّ قوة الوصف تبلغ أقصاها مع "فقراء" المدرسة الطبيعية ومع "كهول" بلزاك الذين لا يمكن نسيانهم (فوكير، سيشار، غوريو، غوبسيك، غراندي، أولو). فمستقبل هؤلاء لا يمكن أن يكون سوى تكرار لحاضرهم: لأنَّ ماهيتهم هي ما هم عليه، وليست ما يمكن أن يصيروا إليه. ومثل هؤلاء لا يمكن قطّ أن يغدوا موضوعات سَرْدٍ، ما دام هذا الأخير ينطوي دائمًا وبالضرورة على التغيّر.

كلُّ ذلك يمكن إثباته بالطريق المعاكس (e contrario): ثمة مشهد باكر في رواية بلزاك أوهام ضائعة يحدّد أيًّا من الصديقين الشابين سوف يكون الشخصية الرئيسة في الرواية. فديفيد سيشار، الذي دُعيَ، من خلال لوسيان، إلى أمسية عند آل دي بارغتون، يتنحّى: "... لستَ مَوْسومًا ولا مُحَدَّدًا، وعليك أن تستغلّ عذريتك الاجتماعية... إنّك في أحسن خلقة، بقامتك الفارعة، وهذه الثياب الأنيقة... أمّا أنا فسأبدو بمظهرِ عاملٍ وسط هذه النخبة من المجتمع. سأكون مرتبكًا أخرق، أتفوّه بالحماقات...". وهكذا، يمكن للوسيان - أو ينبغي له- أن يغدو الشخصية الرئيسة،

---

(١) المصدر السابق، ص 473.

وذلك على وجه الدّقة لأنه غير "قابل للتوصيف": فجماله هو وسيلة الارتقاء الاجتماعي، ليس بالمعنى المبتذل بوصفه ذلك الجمال المُغْري، بل لأنه يُفْرِده على أنّه الكائن غير الموسوم ماديًا ("العذري")، والرجل دون أمارات. فلوسيان "ليس مَوْسومًا ولا مُحَدَّدًا". وجماله هو تعدد إمكانياته، وقابليته للتحول، واستعداده الجوهريّ المسبق للانزياح من دور إلى آخر، ومن ارتباط إلى آخر (بل ومن كنية إلى أخرى).

الجمال هو الجمال، ويمكنه أن يرمي إلى النجاح لأنّه غير مغلول إلى أيّ محتوىً محدَّد يقيّده: فالقاعدة أنّ الجمال لا يوصف قطّ، بل يُؤكَّد عليه ويُكَرَّر وحسب. ويتضح سبب ذلك خلال مواجهة لوسيان الأولى مع تلك الظاهرة التي تربط معًا كلاً من الجمال، والنجاح، والمدينة: ألا وهي الموضة. فبينما يطوف في التوليري – في أول يوم له في باريس– يسرّح لوسيان، وبلزاك، فكرهما في العابرين وملابسهم. ويقسمانهم إلى صنفين: أولئك الذين تشير ثيابهم إلى شكل من أشكال المنزلة (الاجتماعية، الجغرافية، الجيليّة)، وأولئك الذين لا تكشف ثيابهم إلا عن الموضة. واللباس في الحالة الأولى – بحسب [رولان بارت في كتابيه] نظام الموضة وس/زد– هو دليل: إذْ يحدّد على نحوٍ أكيد مكانةً، أو عمرًا، أو عملاً، أو حالة لا يمكن للمرء أن يتفلّت منها حتى ماديًا. فهو يثبّت، وينمّ، ويعلّب. وهو يولّد تصنيفًا، أو يشير بالأحرى إلى سريان مبدأ التصنيف وشرعيّته في هذه الحالة. وهذا المبدأ، مرّة أخرى، مُثَبَّت في الزمن: فهو يتوقّعُ، ويصفُ، ثَبَاتَ كلِّ ما يقع تحت حكمه وقضائه.

أما بالنسبة للموضة، فالعكس تمامًا هو الصحيح. ذلك لأنَّ الإدراك الحسّي لا يسعه في هذه الحالة أن يسوقنا إلى التصنيف. فاللباس الدارج ليس دليلاً: إنّه، بالأحرى، علامة فارغة من قبيل اللغو. وعلى سبيل المثال، فإنّ الجينز الأزرق الحائل كان منذ عشرين سنة ونيّف مضت دليلاً على ثلاثة أشياء على الأقل: العمل زهيد الأجر (فمادته خشنة ورخيصة)، والعمل الذي يتطلّب كثيرًا من الحركة

الشاقّة (فمادته قوية)، والعمل الذي يُنْجَز خارج البيت (ومن هنـــا، زوال اللـــون). غير أنّ هذا الجينز الأزرق ذاته، ما إنْ غدا موضة دارجة، حتى كفّ عن الإفضاء بالدلالات. فهو يشير إلى رجل على الموضة لا لأنه مكوّن من قماش خشن مُحَوَّر (كما كانت الحال مع الكاوبوي)، بل لأنّ الموضة تفرض على نحوٍ عشوائي وعبثي قماشًا خشنًا مُحَوَّرًا. وبعبارة أخرى، فإنه يشير إلى الموضة لأنّه علـــى الموضـــة. وبالطبع، فإنّ اللغو لا يمكن أن يكون مُشْبِعًا أو مُرْضِيًا، خاصةً حين يكون مُضَمَّنًا في مقالة تعود إلى العام 1895(*).... ومن ثمّ، فإنَّ زيمل، فـــي تفحّـــصه الألمعـــيّ للموضة، أغفل خطوةً ضروريةً. فالتعبير "هذا الشيء دارج لأنّه على الموضـــة". هو تعبير ناقص. وعلينا أن نضيف إليه تحديده الأساسي حقًّا: "هـــذا الـــشيء دارج لأنّه على الموضة الآن". فأن "نصف" شيئًا دارجًا هو أمر بلا نفع. أمّا أن نتحقـــق من كونه دارجًا الآن، أو في الماضي، أو في مستقبلٍ يمكن التنبؤ به، فذلك – على العكس– أمر أساسي. فالموضة، كما ألمح ليوباردي في كتابه حوار بين الموضـــة والموت، هي ابنة الزمن. بل ليست سوى الزمن. والرجل الذي على الموضة ليس "مُغَلَّبًا" في ثيابه على النحو الذي يكون عليه الكاوبوي. وعلى هذا "الرجـــل الـــذي على الموضة" أن يواظب دون توقّف على إعادة صياغة خزانة ملابسه، "مجاريًـــا الزمن" على الدوام. فدعونا إذًا نعود مرّة أخرى وأخيرة إلى مسألة تمثيل الزمن في الأدب.

(*) ما يشير إليه موريتي هنا هو غالباً مقالة عالم الاجتماع الألماني جورج زيمل "علم نفس الموضة"، حيث حاول أن يحلل ما تنطوي عليه الموضة من تناقض ظاهريّ إذ ترضي الفردية والتميّز الشخصي مـــن ناحية، وترضي الامتثال والتكيف الاجتماعيين من ناحية أخرى: "ثمّة ميلان اجتماعيان جوهريان لقيام موضة ما، هما الحاجة إلى الاتحاد من ناحية، والحاجة إلى الانعزال من ناحية أخرى، فإذا ما غابـــت إحدى هاتين الحاجتين لم تقم الموضة وانتهت سيطرتها فجأةً.... ولأنَّ موضة كهذه لا يمكـــن قـــطّ أن تكون عامة وشاملة، فإنَّ الفرد يستمدّ إشباعاً من معرفته أنَّ الموضة، وإنْ كانت متبنّاة قبلـــه، إلا إنهـــا لاتزال تمثّل على الرغم من ذلك شيئاً خاصاً وبارزاً، في حين أنّه يشعر باطنياً أنّه مدعَّم بمجموعة من الأشخاص الذين يسعون إلى الشيء ذاته".

٢- الحبكة، الصدمة، الإدهاش، التشويق:

يلاحظ هارالد فاينريش، في كتابه الرائع الزمن، أنّ السرد لا بدّ أن ينتفع بما دعاه غوته "غير المعهود". و"غير المعهود" هو المصطلح الدقيق تمامًا، خاصةً أنّه يجمع بين إحالتين اثنتين مميّزتين: إحالة إلى جِدَّةِ حادث بعينه وإحالة إلى خَرْق قاعدة بعينها (مما يشكّل في الغالب منطلق الجِدّة ذاتها ومقدمتها المنطقية). فعلى الرغمٍ من أنَّ كلَّ سرد يتطلّب غير المعهود، إلاّ أنَّ الأنظمة الثقافية المختلفة لا تنتجه بالطريقة ذاتها. ويبدو بالنسبة لطور كامل من أطوار تطور الرواية، أنّ غير المعهود السرديّ (الجِدّة) كان قائمًا على غير المعهود الأخلاقي (الخرق). أي أنَّ الرواية راحت تحكي قصصًا ما كان لها أن توجد لولا حضور نوع من الشرير فائق الشرّ أو الوحش. فلولا بلايفل، ولوفليس، وهيثكليف، وموبي ديك[*]، فإنّ بعض الحبكات التي تستحوذ على القارئ أشدّ الاستحواذ في روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ما كانت لتُكْتَب قطّ. ولولا ذلك الفيلق المرح من الرهبان المزيّفين والحقيقيين، والماركيزات الماجنين، والكرادلة ذوي الصوت الرخيم، ومحدودبي الكاتدرائيات العظيمة، والخفافيش البشعة، واللصوص، وداسّي السُّم، وأولاد المدارس القساة، وأكلة لحوم البشر مثلثيّ الأقدام، ما كان ليوجد ولو جنس واحد من بين جميع أجناس الأدب الشعبي.

والآن، فإنَّ علاقة كلٍّ هذا بالمدنية تتمثّل في أنّ البيئة السردية المدينية تجعل من الممكن، لأوّل مرّة، خلق حبكة تأخذ بمجامع القلوب دون اللجوء إلى الغريب أو الفَلْتَة[١]. فالوحش، في الواقع، لا يتمّ تصوّره كوحش إلا على أساس نوعٍ من

(*) الشخصيات الشريرة في توم جونز لفيلدنغ، وكلاريسا لريتشاردسون، ومرتفعات وذرنغ لإميلي برونتي، وموبي ديك لهرمان ميلفل على التوالي.

(١) هذا ما يوضحه بلزاك على أكمل وجه. ففوتران - المجرم العظيم، ورجل المدينة الغارقة، رجل ألغاز باريس- يسهم في الحبكة إسهاماً ليس بذي شأن في كلّ من الأب غوريو وأوهام ضائعة (وحين يكبر دوره، كما في بهاء العاهرات وبؤسهن، فإن الأثر يكون مملاً بالفعل). وعلى الرغم من تأكيده الدائم أنه يريد أن يحتل موقع القدر، فإن فوتران يعطي أفضل ما لديه ليس في إنتاج القصة (كما هي القاعدة بالنسبة للوحوش الآخرين) بل في التعليق عليها (وهو دور لا يُمنَح في العادة لزملائه في المهنة): وتعليقاته هذه هي بين أعمال بلزاك من أشدّ الصفحات انطباعاً في الذاكرة.

التجنيس، أو التصنيف الصارم إلى أبعد الحدود، يفصل بصورة واضحة بين ما هو سويّ[١] وما هو غير ذلك. بيد أنّ القاعدة الأساسية التي تقوم عليها مدينة حرية التجارة الكبيرة تتّسم بخاصيةٍ أنّها تدفع قُدُمًا ضَرْبًا من التحوّل المتواصل يعتري التصنيف: خاصةً ما اتّسمت به باريس في أواسط القرن التاسع عشر من تطور صاخب لأشكالٍ من السلطة هي أشكال متغايرة العناصر، مالية، وسياسية، وثقافية: ينقسم كلٌّ منها بدوره بين جماعات متصارعة.

ويشتمل التصنيف الذي لا يكفّ عن التحول على عاقبتين اثنتين على الأقلّ. أولاهما، أنّه يكاد يغدو من المستحيل تعريف ما هو وحشيّ (بالمعنى المزدوج الذي يشير إلى ما هو استثنائي وكريه). فمَن الذي يغدو أقرب: فوتران أم نوسينغن، راستيناك أم غوريو؟ (هذا علاوةً على أنّ الثقافة الرومانسية كانت قد وضعت تحت طائلة الشكّ مفهوم "الوحشي"). لكن العاقبة الثانية، والأبعد مدى، هي أنّ ما يورّط القارئ لم يعد "حالة الاستثناء" التي يتميّز بها النظام الرمزي والحياة المُمَثَّلة (فالوحش بات يشير إلى تصنيفٍ لم يَعُد مُطَاعًا: إذ تداعت جميع "القوانين" الرمزية)، بل ما تنطوي عليه الإدارة العادية و"الحياة اليومية" من انعدام إمكانية التنبّؤ بها.

ويتمثّل الابتكار الاستثنائي الذي جاء به بلزاك في تبيان أنّ حياة شابٍّ ما يمكن أن تكون مثيرة دون أن تتحطّم سفينته قرب جزيرة مهجورة، أو أن يعقد عهدًا مع الشيطان، أو أن يخلق دمىً قاتلة بالحجم الكامل. يكفي أن يكتب مراجعةً مسرحية، أو أن يفتر حماسه تجاه ممثّلة طائشة، أو أن يكون مفتقرًا إلى إرادة صلبة. تكفي مضاربة عادية تافهة يقوم بها أصدقاء ليسوا محلّ ثقة وطيدة، والأنظمة المصرفية الخاصة بالكمبيالات، وسوف تتكفّل المحكمة بالبقية. فمع بلزاك، يكفّ "نثر العالم" عن كونه مملاً، على الرغم من أنّ تلك العلاقات الاجتماعية النثرية المملّة التي تميّز الرأسمالية في مراحلها الأولى هي على وجه

(١) يجسّد "السويّ" معنيين مختلفين مناظرين تماماً لمعنيي "غير المعهود": ففي حين يشير التعبير الأخير إلى "النادر" و"المُستَهْجَن"، يشير السويّ إلى "العميم" و"المُستَحْسَن".

الدّقة ما يشكّل حبكاته ويسبغ عليها سماتها التركيبيـــة – الزمنيـــة- التـــي تأخـــذ بالألباب. فإثارة الشخصية الرئيسة والقارئ لم تعد تقتضي الانطلاق في رحلة: بـــل بات المكوث في بلدةٍ أفضل بكثير. وهنا بالفعل، يمكن للحياة اليومية – ولابدّ لهـــا، بمعنى ما – أن تتحول إلى مغامرة.

تدعو هذه النتيجة إلى إعادة تفحّص العلاقة التي أقامها بنيامين بـــين الحيـــاة المدينية، والصدمة، والتجربة الفردية. يرى بنيامين إنّ "بعـــض الموتيفـــات لـــدى بودلير"، هي، لسوء الحظّ، ملتبسة على وجه التحديد في تلك النقطة التـــي جلبـــت الشهرة لشعره: فليس من الواضح ما إذا كان القصد الموضوعي لهـــذا الـــشعر أن "يُحْدِث" صدمةً أو أن "يتفادى" صدمة[١]. غير أن شعر بودلير، سواء كان قـــصده أن "يتفادى" أم لا، يواجهنا بلا شكّ بسلسلة من الصدمات. ولكي نعيد صـــياغة مفهـــوم الصدمة على نحوٍ أشدّ توافقًا مع الغَرَض الأدبي، فإنّه مـــن الأدقّ القـــول إنَّ هـــذا الشعر يعرض لنا أشكالاً بلاغية جريئة على وجه الخصوص. وهي أشكال جريئـــة بلا أدنى شكّ وفي جميع الأحوال بصرف النظر عن السؤال – غير الثانوي مطلقًا بالمناسبة- عمّا إذا كان من الممكن ردّ مثل هـــذه الأشـــكال إلـــى الاســـتعارة، أو

(١) يلتقط بنيامين قول فرويد إنّ "الوقاية من المثيرات هي، بالنسبة للعضوية الحيّة، وظيفة تكـــاد أن تكـــون أكثر أهمية وأكبر خطراً من استقبال هذه المثيرات" (ما وراء مبدأ اللذّة، الفصل الرابـــع)، ويقـــول إنّ واقعة أنّ "الصدمة تُمتَصّ على هذا النحو من قبل الوعي ويتمّ تفاديها، يسبغ على الحادث الذي يـــسببها طابع الحادث المعيش بالمعنى الدقيق. ولو جرى إدماج هذه الصدمة مباشرةً في سجّل الذاكرة الواعية، لجعل ذلك من هذا الحادث حادثاً عقيماً بالنسبة للتجربة الشعرية" (في شارل بودلير: شاعر غنائي فـــي حقبة الرأسمالية العليا، لندن 1973، ص 115- 116). وشعر بودلير ("المخصَص لمهمّـــة") يحـــاول على العكس أن يحدث "انعتاقاً من التجارب" (المصدر السابق، ص 116). وإلى هذا الحدّ، فـــإنّ كـــل شيء واضح، لكن بعد عشرين سطراً وحسب، نواجه ذلك القول المشهور أنّ "بـــودلير جعـــل شـــغله الشاغل أن يتفادى الصدمات" (ص 117): الأمر الذي يعود بنا مباشرةً إلى تلك "التجربة" التـــي علـــى المرء أن "ينعتق" منها. وبقية الدراسة لا تستطيع أن تكسر هذه الحلقة الشريرة (وإذا ما كانت تفعل أي شيء، فإنها تضاعفها في تأمّلاتها حول "التذكّر" و"التجربة" في المقطع العاشر). غير أنّ وقوعنا علـــى تناقضات منطقية في عمل ناقد استثنائي مثل بنيامين هو أمر طبيعي تماماً. فالكمال ليس إلا للقديـــسين الشفعاء، وليس لهم حتى: بل فقط للحاجات الغريبة لدى متملّقيهم.

الأليغورة، أو إلى شيء ما آخر. دعونا ننسى، لمرّةٍ، العابرة الشهيرة، ونتذكّر البجعة، والشيوخ السبعة، والشياطين الذين يستيقظون كما يستيقظ رجال الأعمال، وسوى ذلك من الصور الشبيهة في لوحات باريسية. ولكن ما هو الشكل البلاغي الجريء على وجه الدقّة، وما الذي يعنيه؟ إنّه فعلٌ تصنيفيّ نقيض على وجه الخصوص. إنّه "حالة الاستثناء" في النظام الدلالي. إنّه، في الحقيقة، الوحش: يزداد إدراكنا له كلما كان مصنوعًا بحيث يثب بارزًا من خلفية السونيتات أو الأشعار الإسكندرية(*) التي لا اختلال فيها.

والوحش هو صدمة منقطعة النظير، بلا شكّ. وهذا يبدو متطابقًا كلَّ التطابق مع ما يقوله فرويد في ما وراء مبدأ اللذّة. فالرضّة والوحشية هي الشيء الواحد ذاته. غير أنّه تبقى هنالك مشكلة. فليس مصادفةً أن نصّ فرويد يستمدّ إشارة البدء من رضّاتٍ حدثت زمن الحرب: فمفهوم الصدمة لا يمكن أن ينشأ إلا من تحليل التجارب الاستثنائية. وأشكال بودلير البلاغية هي أيضًا استثنائية، لا غرو في ذلك. لكن السؤال الذي ينبغي أن نطرحه هو ما إذا كانت مقولة الحدث الرّاضّ والاستثنائي هي المقولة الأنسب حقًّا لتحليل تجارب الحياة اليومية.

يجيب بنيامين، بصورة ضمنية، أنْ نعم. فهو يصف حياة المدينة، في مقطع شهير، بأنها "سلسلة من الصدمات والاصطدامات". وسوف أعود لاحقًا إلى هذا الوجه الخاص من أوجه الحياة المدينية: أما هنا، فيكفي أن نقول إنّ بنيامين قد وسّع مفهوم الصدمة الفرويدي توسيعًا مفرطًا وبذلك أساء فهم ما هو أساسي في التجربة المدينية. فالصدمة، كيما تكون صدمة، تفترض، من جهة أولى، نظامًا من الاستثناءات صارمًا وفقيرًا إلى أبعد حدّ وتفترض، من جهة ثانية، حدثًا ينتهك هذا النظام انتهاكًا صارخًا بطريقةٍ لا يمكن أن تتكرّر في جوهرها. غير أنّ حياة المدينة عدّلت وجهي العلاقة كليهما: فغدا جهاز الإدراك والتنبؤ أكثر مرونة وأشدّ غنى،

(*) alexandrines، الأشعار المنظومة على بحر العروض الإسكندري الذي اشتهر به الشعر الفرنسي ويتألّف البيت من اثني عشر مقطعاً. وسمّي بذلك لاستخدامه في نظم ملحمة "قصة الإسكندر" التي ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي.

وبات على المنبّهات الخارجية أن تقدّم ذاتها كـ "فرص" ينبغي اقتناصها (وهذا ما يعاكس تمامًا أيّ انتهاك أو خرق محتملين)، فإذا ما كانت منطوية على تهديد سَهُل على الدوام إدراك ذلك قبل وقوعه، في حين أنّ غياب إمكانية التنبؤ غيابًا مطلقًا هو أمر أساسي للصدمة.

أن تكون مُعَلّقًا بين اعتيادٍ لاهوادة فيه وكارثةٍ مفاجئة هو أمر أكثر تطابقًا مع المجتمعات الريفية التقليدية، والقرى، والأقاليم. وبالمقابل، فإنّ حياة المدينة تخفف الحالات القصوى وتوسّع مدى الإمكانيات والاحتمالات الوسيطة: إنها تتسلّح ضد الكارثة باتّخاذ مواقف مرنة ومؤقتة على نحو متزايد. وليس مصادفة أن ساكن المدينة قد ظهر على الدوام بوصفه ذلك الحيوان "المتكيّف" النمطي. والفصل الصارم بين الداخلي والخارجي، الذي يقع عند جذر نظرية الصدمة، ينزع في الحياة المدينية إلى التحول إلى ذلك المُتّصِل الذي يقطعه ليوبولد بلوم(*) في سيره المتبختر. وثمّة مُتّصِل آخر – هو المتّصِل الزمنيّ – يتغلّب على الانقسام الصارم الذي يقسم التجربة والتقليد: ففي حياة المدينة المُنظّمة والعابرة ما من حدث يمتلك جميع خصائص التجربة الناضجة والكاملة، غير أنّه ما من حدث يفتقر إليها تمامًا.

وإذا لم يكن المتروبول ذلك المكان الذي ينشأ فيه اعتماد كلِّ فرد على نشاطات كلّ فرد آخر (كما سبق لسميث وهيغل أن أشارا بالإحالة إلى سياقات أخرى)، فإنّ زيمل ليس مخطئًا في وضعه هذا الاعتماد المتبادل العام عند مركز التجربة المدينية حيث لا يكون هذا الاعتماد المتبادل حتميًا بالمطلق وحسب، بل صاخبًا أيضًا، ومرئيًا، ولا يمكن نسيانه. وهذا يرتبط مع ما سبق قوله، ذلك أنّ الاعتماد المتبادل المُعمَّم ينطوي على زيادة ثابتة في المتغيّرات الفاعلة، وهذا يعني بوضوح أنّه ما من نتيجة لأيّ فعل يمكن أن تتعيّن على نحوٍ يقينيّ، أو يمكن طرحها جانبًا على نحوٍ قبليّ بوصفها عاجزة عن تعزيز تجربةٍ ما. وبذلك فإنّ الحدث المعزول وغير المتكرّر – رؤى بودلير التي تقطع تدفّق الزمن – يفقد تفوّقه لصالح تلك الأحداث التي لا تني تخلص بتضافرها معًا إلى توليد شيء غير عادي، مع أنّها بحدّ ذاتها متكررة ويمكن التنبّؤ بها.

(*) في رواية جيمس جويس أوليس.

والحال، أنَّ حبكات بلزاك هي مثل هذه الضروب من التضافر، مع إضافة أنَّ الحياة المدينية تكابد عمومًا للحدّ من عدم إمكانية التنبؤ واحتوائه، في حين يحدث العكس في الرواية. وبذلك، فإنَّ آلية العلاقات الاجتماعية المدينية، مع أنّها شرط لازم لظهور الحبكة الروائية، لا تكفي بحدّ ذاتها لتفسير هذا الظهور. فالرواية تضيف عُرْف التشويق. ولما كان من العسير أن نتصور ثقافة ساكن المدينة من غير ذلك العرف، فإنّه يجدر بنا أن نحدد ما يشكّله.

تنزع البلاغة إلى المعارضة بين التشويق والإدهاش، حيث تساوي الأول مع المفارقة التراجيدية، فتساويه مع المصير إلى حدٍّ ما، وتساوي الثاني مع غير المتوقّع، أي مع التطور التاريخي والأرضيّ. غير أنّ هذا التمييز لا يقوى، بعد حدٍّ معين، على النفاذ إلى قلب المشكلة. فبلزاك، كقاعدة، يعمل على المستويين في آنٍ معًا. وعلى سبيل المثال، فإننا نتنبأ بدمار لوسيان حوالي نهاية أوهامٍ ضائعة. غير أنّ هنالك فارقًا جوهريًا بين سقوطه وسقوط أوديب أو ماكبث، مثلاً. ففي التراجيديا تتواطأ الأشياء جميعًا على ذلك النحو المنسجم لتسير في اتجاه واحد وحيد. أمّا لدى بلزاك، وعلى الرغم من وضوح الميل الأساسي، فنجد أنَّ العدد الزائد الذي تتّسم به المتغيرات الملازمة لنظاميّ المدينة والرواية يعمل على إحداث الخاتمة عبر سلسلة متواصلة من ضروب الارتفاع والانخفاض التي يكاد لا يمكن التنبؤ بها. وبهذه الطريقة، فإنّ التشويق والإدهاش يشجّعان سكّان المدينة على الاعتقاد بأنّه نادرًا وحسب "ما يضيع كلّ شيء". وذلك يحفزهم حتى في وسط الكارثة على أن يتصوّروا كلّ إمكانيةٍ للنجاة، وعلى أن يستمتعوا بذلك. ولا حاجة لإيضاح مقدار اللّذة التي ينطوي عليها مثل هذا الإحساس.

وثمة شقّ آخر يفصل بين المفارقة التراجيدية والتشويق الحديث. ففي الأولى، ليس للزمن أيّ أهمية. ولا يُحْدِثُ أيَّ فارقٍ أن يصل راعي جبل كيتيرون طيبةَ مبكرًا شهرًا أو متأخرًا شهرًا، ولَا الوقت الذي تزحف فيه غابة بيرنام(*).

(*) راعي جبل كيتيرون هو الراعي الذي ينقذ أوديب بعد أن يأمره والد هذا الأخير لايوس بأن يطرحه في العراء على جبل كيتيرون لأن الوحي أنذره بأنه سيُقتل بيد ابن سيولد له، وهو الراعي الذي يصل طيبة ويكشف لأوديب أنّه ليس ابن بوليبوس ملك كورنثة، والإشارة هنا إلى تراجيديا سوفكليس أوديب ملكًا. أمّا غابة بيرنام فهي الغابة التي ترد في تراجيديا شكسبير ماكبث، حين تتنبأ له الساحرات بأنه لن يُقهر حتى تزحف عليه غابة بيرنام العظيمة إلى قلعة دنسينان المرتفعة فيقول ماكبث إنّ ذلك لن يكون، فمن يستطيع زحزحة الغاب أوٍ أمر الشجرةِ بأن تقلع جذرها المشدود بالتراب؟ لكنِ مالكولم يأمر الجنود الزاحفين على مكبث بأن يقطع كل منهم غصنًا من غابة بيرنام ويحمله أمامه لكي يغطوا على عدد الجيش.

أما لدى بلزاك فيُحْدِثُ فارقًا هائلاً أنّ ينقضي أَجَلُ كمبيالة معينة في هذا اليوم وليس في الأسبوع التالي، الأمر الذي يشير إلى أنّ أثر التشويق ومفعوله الأساسي إنّما يكمن في زيادة حدّة إدراكنا لمرور الوقت. وبسببٍ من بلاغة التشويق، فإنّ الزمن يظهر على الدوام إما بالغ السرعة أو بالغ البطءً: غير أنّ الزمن يتحرك في كلتا الحالتين، ويجبرنا على التلاؤم مع هذه الواقعة. فهو لم يعد زمن الحياة "المُصنَّفة" غير المُدْرَك، والبعيد عن التجربة، ولا ذلك الزمن الذي يتركّز ويتفجّر في لحظة الصدمة المفاجئة، تلك اللحظة الفريدة.

وعلينا أن نوضح، أخيرًا، ما يعنيه اندفاع المرء إلى إلقاء ذاته في مجرى الزمن بالنسبة لـ "لحياة الروحية" أو"الاقتصاد النفسي" لسكّان المدينة. أولاً، لا علاقة لهذا الأمر بذلك "القلق" الذي يرى فرويد في ما وراء مبدأ اللّذة أنّه يُعِدُّنا لـ "تفادي" الصدمة. فالقلق يفترض مسبقًا وعلى الدوام أننا نجهل التهديد الذي يخيّم فوقنا، ومن المؤكّد أنَّ هذه ليست الحالة في رواية بلزاك. (مع أنّها الحالة في أجناس فرعية محدَّدة عديدة من أدب القرن التاسع عشر، لكن تلك مسألة أخرى). ما لدينا هنا ليس القلق بل خليطٌ مُزٌّ – وغير عقلاني إلى حدّ بعيد[1]– من الفضول والعجلة. فحياة ساكن المدينة محكومة بكابوس – كابوس مرعب، بلا شكّ – تجهله

(١) لقد ألحّ زيمل وبعده بارك، على الطابع "الفكري" أو"العقلاني" أساساً لدى الشخصية المدينية. وهذا ليس بالملائم تماماً. لاشكّ أنّ المشاعر الدائمة تضعف في المدينة، بل إنّ العادات الأشدّ قداسة تضعف أيضاً وتجد نفسها عرضةً لنقدٍ عقلاني متحرّر من الأوهام، في ظلّ المفاعيل القارضة التي تنجم عن تحوّلٍ متسارعٍ أبداً. غير أنه يبدو – بصرف النظر عن النشاط التخصصي بمعناه الدقيق– أن الحياة المدينية موسومة بتعاقب متواصل للخيارات الانفعالية المفاجئة وقصيرة الأجل. والإحساس النمطي لدى ساكن المدينة بأنه لا يمكن قط أن يتوفّر لديه ما يكفي من الوقت هو بحدّ ذاته مثير يدفعه إلى الاختيار على نحوٍ نزويّ وغير عقلاني. وكون العجلة تقدم مشورة سيئة تصحّ على نحوٍ خاص في المدينة، كما تثبت تلك اللعبة المدينية بامتياز، الروليت. وكما يعلم الجميع، فإنه من السهل إلى أبعد حدّ أن تكسب في الروليت: فقط انتظر أن يأتي الأسود أربع أو خمس مرّات متتالية ثم راهن على الأحمر، مضاعفاً رهانك عند كلّ خسارة. وفيما عدا المصادفات المتوقّعة، فإن المرء يكسب حوالي ٢٥% زيادة على الرأسمال الإجمالي الضروري، الأمر الذي لا يُعدّ سيئاً على الإطلاق. وإذاً، لماذا يخسر المرء في الروليت على الدوام؟ لأنه يريد أن يربح بسرعة بالغة، وبعجلة زائدة...

الكائنات البشرية الأخرى: رعب "فقدان شيء ما"، وعلى وجه خاص رعب فقدانه بسبب "التأخّر في الوصول إليه". والتشويق، بتحريضه على القيام بالأمور بأقصى الطاقة والتوق الممكنين لأنَّ هناك أشياء جديدة تنتظرنا، يؤكّد هذا العُرْف ويرسّخه؛ كما أنّه، بإتاحته لهذا العُرْف أن يُخْتَبَر بالإنابةِ وبيقينِ الوصول الدائم في الوقت المحدّد، يعزّز الحماية النفسية في السباق الخاسر مع زمن المدينة.

قد لا يكون ذلك بالكثير: فمن المؤكّد أنَّ "القلق" يوفّر نموذجًا أكثر ضراوة لصراع البشر مع بيئتهم. غير أنَّ قرّاء القرن التاسع عشر – مواطنيّ زمنهم الصالحين – سرعان ما تعلّموا أن يخففوا توقعاتهم: وأن يتعلموا، علاوةً على ذلك، أنّه إذا ما أراد المرء أن يعتبر الحياة العادية ذلك الشيء الذي يمكن أن ينطوي على إثارة، فإنَّ عليه أن يقبل ضمنيًا أن تغدو تلك الإثارة أمرًا عاديًا تافهًا. نادرًا ما يملّ ذلك القارئ – "القارئ المنافق"– فيترك كرسيّه، ليُدَخِّن الهوكا(*) ويحلم بالمشانق(**). فالأغلب أن يتمنى، بكلِّ بساطة، أن يستعيد الشعور بأنَّ الغد، إن لم يكن نهارًا آخر تمامًا، فسوف يكون مختلفًا عن هذا اليوم على الأقل.

٣– الأحمر، الأسود، وسواهما:

يقول بلزاك في أوهام ضائعة: "أولُّ ما يلفت الانتباه في باريس هو النموذج العام... التعارض الحاضر دومًا بين أقصى الرفاهية وأقصى الفاقة، جميع هذه الأشياء تسترعي الاهتمام على نحوٍ خاص". غير أنَّ مدينة حرية التجارة لا تقوم على التفاوت الاجتماعي وحده: فهدفها الأساسي هو أن تعزّزه. وما يعنيه التركّز

(*) غليون تركي.

(**) يعارض موريتي هنا ما يقوله بودلير في قصيدته "إلى القارئ":

إنّه الملل! – العين محملة بدمع غير إراديّ، يحلم بمنصّات الإعدام مُدخّناً الهوكا

تعرفه، أيها القارئ، تعرف ذلك البشع اللطيف،

– أيها القارئ المنافق، يا شبيهي– يا أخي!

مضافًا إليه الحراك هو على وجه الدّقة أنّ من المُقَدَّر لانعدام التوازن أن يشتدّ، في فضاء ضيّق نسبيًا، وبذلك يغدو أكثر وضوحًا وأشدّ بروزًا. الفروق في باريس تلفت الانتباه رأسًا...

وما يدفع ساكن المدينة لأن يتحمّل هذا التجاور بين الرفاهية والفقر – هذا التجسيد الصارخ للعنف الاجتماعي– هي أسباب تختلف تمامًا عن تلك التي سبق لها أن جعلته مقبولاً في الحقبة الإقطاعية، على سبيل المثال. فما كان يبرره آنذاك هو ثبات العلاقات الاجتماعية: حيث كان بمقدور السيّد والقسّ أن يظهرا بالصورة ذاتها في كلّ مرّة لأنَّ حال الدنيا كانت كذلك على الدوام، وسوف تبقى. وبخلاف ذلك، يكون التجاور المكانيّ مقبولاً في المدينة البرجوازية لأنه "يُترْجَم" بصورة آلية إلى تجاورٍ زمنيّ يبرره، وما يمثّل هذا التجاور الزمنيّ هو فكرة انقلاب الأقدار المفاجئ وغير المتوقّع: ""هكذا ينقلب الدولاب"، قال فوتران؛ "ليلة البارحة في الحفلة الراقصة لدى الدوقة، وهذا الصباح في مكتب المرابي، على أدنى درجة من درجات السلم – مثل باريسيّ تمامًا!"" (الأب غوريو). وكأنه يريد القول: هنا في المدينة، يسهل أن يتّخذ تغيّر المكانة أشكالاً قصوى وفتّاكة.

هذه واحدة من كبرى أساطير القرن التاسع عشر المدينية: البارحة لدى الدوقة، واليوم عند المرابي، هؤلاء هم الباريسيون، تلك هي باريس. والمهمّ، من جديد، هو أن "تُرِي"، فلا نفع في أن "تصف": عليك أن تسرد ما يحدث هناك – البارحة واليوم وغدًا– لأنَّ "معنى" باريس لا يمكن أن يبرز إلا من خلال هذا التعاقب وحده. وهو معنى غالبًا ما يكون متطرفًا وأقصى: "إفراط" بلزاك وما لديه من "ميلودراما". غير أنَّ ذلك لا علاقة له بإحداث أثر الصدمة. فالصدمة تفترض مسبقًا وعلى الدوام كسرًا غير قابل للبرء في مجرى التجربة: كسرًا يستحيل "الشفاء" منه على نحوٍ كامل. وبخلاف ذلك، فإنَّ بلزاك يلحّ على نهوض شخصياته الدائم، ولا ينِي يركّز السرد على أولئك الذين لا يزال الشفاء بمقدورهم، أولئك الذين كانت الصدمة بالنسبة لهم، إذا ما كانت هنالك صدمة، مجرّد لحظة. فبلزاك ليس مهتمًا بغوريو، بل براستيناك؛ ليس مهتمًا بكورالي، أو إيفا، أو ديفيد سيشار،

بل بلوسيان: حين يكون هذا الأخير على وشك الانتحار يضع بلزاك في طريقة فوتران–هيريرا، كيما يعيده إلى باريس أغنى وأقوى من ذي قبل. ذلك أنّ ما هو "باتّ" و"قاطع" لا مكان له في البناء الإيديولوجي العظيم لدى بلزاك: وحده التبدّل والتناوب ما يخلب لبّه. ليس الانتصار بحدّ ذاته، ولا الهزيمة: بل الظهور الدائم الذي يظهره كلٌّ منهما في الآخر.

يشير هويزنغا في كتابه الإنسان اللاهي (Homo Ludens) إلى أنَّ لَعِبَ البشر في القرن التاسع عشر كان أقلّ منه في أيّ قرن آخر. ربما. لكن ذلك لم يكن إلاّ لأنّ الميل إلى المخاطرة لم يسبق له أن نفذ بمثل هذا العمق إلى نسيج الحياة اليومية ذاته. فتعبير "اللعب في سوق الأسهم"، بمعنى "المخاطرة في سوق الأسهم" – دَعْ عنك سوق الأسهم ذاتها – هو وليد القرن التاسع عشر. وكذلك، فإنَّ الاستعداد الذي تظهره الشخصيات، في روايات بلزاك، لمحاولة التعويض من خلال المقامرة عن كوارث حياتها المهنية هو استعدادٌ يوحي بالخلط بين هذين المجالين.

ومن بين جميع ألعاب الحظّ، فإن لعبة الروليت هي التي تحظى – لدى بلزاك كما لدى بودلير – بالمكانة الأرفع بلا شكّ. وذلك لأن الروليت تعكس على أفضل وجه تلك السرعة التي يمكن أن يكون عليها التغيّر الاجتماعي المدينيّ، أو ربما لأنها تفترق عن جميع الألعاب الأخرى بجانبٍ محيّر تمامًا. فالألعاب عادةً ما تتميّز بترسيمة ثنائية، حيث يكون هنالك طرفان: أحدهما يربح، والآخر يخسر؛ أحدهما يربح لأنَّ الآخر يخسر. ومن الواضح أنَّ هذا يصحّ على الروليت أيضًا: حيث يربح الأحمر لأنه "يهزم" الأسود: فالحركتان لا تنفصلان واحدتهما عن الأخرى. غير أنَّ كلّ من لعب الروليت سوف يتذكّر ذلك الجوّ العام من انعدام المسؤولية، وما يشبه البراءة، الذي يخيّم فوق الطاولة الخضراء. فما من أحد قطّ يحسّ بأنه يراهن أو يقامر ضدّ لاعب آخر. والانطباع الذي يتملّك المرء على الدوام هو أنّه يربح من البنك أو يخسر معه. لكنَّ البنك ليس لديه أموال خاصة به في حقيقة الأمر: بل يقتصر على توزيع الفيشات، مستلمًا إياها من س، ومُمرِّرًا

إياها إلى ع. وهذا الممرّ الإضافي القصير، هذا الانحراف الطفيف عن نموذج الصراع المباشر وجهًا لوجه، كفيلٌ بأن يلقي قناعًا على الطبيعة الحقيقية للعلاقة التي تربط بين اللاعبين. الروليت هو نَهْبٌ متبادل فجّ، دون أن ينظر أحدٌ مباشرةً في عين الآخر؛ بل يتوجّه كلٌّ لاعب آليًا إلى الوسيط بالغ الأناقة الذي يحتل موقفًا شبيهًا بموقع الربّة معصوبة العينين، فلا ينظر إلى أحد مباشرةً.

هذا الوضع يبدو طبيعيًا تمامًا بالنسبة لنا الآن. غير أنّه من المحتمل أن يكون الروليت قد شكّل جِدّةً هائلةً بالنسبة لسيكولوجيا المقامر (وسواه)؛ ولعلّ هذا ما يفسّر انتشاره الشيطاني المحيّر. ولكي يقدّر المرء طبيعة التغيّر لا حاجة به سوى أن يعود إلى عمل بوشكين ملكة البستوني، حيث تُلْعَب لعبة الفارو. والفارو – إلى جانب ألعاب مثل البَكَرَا أو السكّة الحديد، وإلى حدٍّ ما البوكر – هي بعكس الروليت تمامًا. فاللاعبون خصوم مباشرون على نحوٍ صريح حتى إنّ بوشكين يلاحظ أنَّ الأمر "كان أشبه بمبارزة". وهذه ملاحظة دقيقة، والطريقة الطبيعية التي تُلقى بها تكشف أنَّ الصلة بين القوة الاجتماعية، والمقامرة، والمبارزة كانت واضحة لدى بوشكين (الذي كان شخصية انتقالية على هذا الصعيد وسواه). غير أنَّ الوضع يتغيّر مع الروليت، ويجري الابتعاد عن نموذج المبارزة ذلك الابتعاد الذي ينمّ على تشابه معين مع الآلية المدينية، وكذلك مع روايات بلزاك. ففي كلتا الحالتين، يغدو نظام علاقات القوة مُخْتَرَقًا أكثر فأكثر بفعل التوسّط: حيث يمكنك أن تدمّر شخصًا أو يدمّرك هذا الشخص دون أن ينظر أحدكما قطّ في وجه الآخر، بل ودون أن تهتمّ لوجوده أو يهتمّ لوجودك. بيد أنّ توسّط من يدير مائدة القمار ليس الطريقة الوحيدة، ولا الأهمّ، بين الطرائق التي يُحِلُّ من خلالها الروليت نوعًا مختلفًا تمامًا من الصراع محلّ نموذج المبارزة. دعونا نرجع إلى الوضع الأساسي، وَضْع "الصراع" بين الأحمر والأسود. فثمة عدد لا نهائي من الخيارات المتراكبة مع هذا الصراع البدئي. وعلى سبيل المثال، فإن كلّ من يراهن على الأحمر هو خصمٌ ضمنيّ لجميع أولئك الذين راهنوا على أعداد سوداء وحسب وحليفٌ، بالمقابل، لجميع أولئك الذين راهنوا على أعداد حمراء وحسب. وهنالك أيضًا أولئك الذين راهنوا على مجموعة يغلب عليها الأسود أو يغلب عليها الأحمر؛ وأولئك الذين راهنوا على مجموعات متوازنة تمامًا بين الأحمر والأسود. وبذلك يبرز نوع

من متوازي الأضلاع بالغ التعقيد يمثّل هذه القوى، تركيبٌ من "الأصدقاء" و"الأعداء" و"المتواطئين"، في تراتبٍ يشتمل على آلاف التدرّجات. بل إن هنالك نوعًا من الأخوة الشاملة ضد الصفر (مع أنَّ ذلك لا يعدم بعض الاستثناءات).

لا ينبذ الروليت، إذًا، ذلك النموذج القائم على التضاد الثنائي – نموذج "المبارزة"–: بل يخضعه لعملية مُضَاعَفَة وتحديد مفرط. فلا يكون واضحًا تمامًا قطّ من هو العدو، وإلى أيّ مدى، أو لماذا. وهنا يأتي التشابه مع الآلية التي تسري في روايات بلزاك. فسرده أيضًا ينبع من تضادات بسيطة عديدة لا تقبل الاختزال (بصرف النظر عن كونها تضادات عاطفية أو مصلحية) تمتزج معًا في تركيب كثيف وغير متناظر مما يحتّم على لحظة الصراع المباشر – التي تكون ختامية لأنها صريحة ومباشرة على وجه التحديد– أن تغدو هامشية أكثر فأكثر: سواء كانت صراعًا بين حقول اجتماعية، أو سياسية، أو ثقافية، أو صراعًا بين أفراد. ومن المعروف أنّ الصفحة الأخيرة في الأب غوريو تشتمل على صرخة راستيناك الشهيرة من تلال مقبرة بير لاشيز: "سوف نتجادل حول ذلك، أنتَ وأنا، إلى أن نتوصّل إلى حلّ". قفّازٌ يُلْقى بيقين مزعوم. لكن الأقلّ شهرة، مع أنّه الأهمّ، هو السطران اللذان يليان ذلك: "وكنقلةٍ أولى في التحدّي الذي كان يلقيه في وجه المجتمع، عاد إلى تناول العشاء مع مدام دي نوسنغين". النهاية. المبارزة لن تقع بعد ذلك قطّ. أما التحدّي، فينبغي أن يكون مثلثًا عاطفيًا يمكن احتماله إلى أبعد الحدود.

لقد سبق لأرباب الحكم المطلق أن حاولوا منع المبارزات (بقليلٍ من النجاح)؛ لكن الرواية وحدها هي التي تمكّنت بالفعل من تفكيك أخلاق المبارزة[١].

---

(١) حين يعمد كتّاب القرن التاسع عشر العظماء (بوشكين، ستاندال، بلزاك، مانزوني، فلوبير، تورغينيف، موباسان، بل وميلفل أيضاً: بطرائق مختلفة بالطبع) إلى استخدام المبارزة، فإنّ ذلك يكون على الدوام لكي يهزأوا بها ويحطّوا من قيمتها. فعادةً ما يتبارز الأشخاص الخطأ، في الوقت الخطأ، وللأسباب الخطأ (يفجيني أونيجين ولوسيان دي روبيمبري هما الحالتان المتطرفتان إذ تنتهيان إلى قتال صديقيهما الوحيدين). والمبارزة هي نمط من الحدث (أو"الوظيفة") قاصر تماما عن حل ما هو موضع رهان في الحبكة. ولا تحتل مكانا مركزياً إلا في جنس سردي واحد، هو رواية الجاسوسية بمعناها الواسع. وليس مصادفةً أنّ تصوّرا عتيقاً – ويكاد أن يكون بدائياً– للدولة وللصراعات بين الدول لا يزال مسيطراً في هذا الجنس: فدارتنيان وجيمس بوند يقتصران علي "تمثيل" المبارزة الفعلية التي تجري بين ريشيليو ودوق باكنغهام، أو بين إمْ والدكتور نو (فهما ممثلان: وهذا هو سبب انشغالهما الزائد بملابسهما).

الرواية، والمدينة. فقد سبق للتشريع المدني أن وضع المبارزة خارج القانون، غير أنّ البشر كانوا ببساطة يستأجرون عربة ويذهبون إلى منطقة البو. لكنَّ المدينة تدبّرت أمر طرد الفكرة التي مفادها أنّ المبارزة تشكّل ذروة الوجود الإنساني والفعل الذي يمثّل صورة مصغّرة عن كامل معنى الحياة، وذلك بطريقةٍ من المؤكّد أنها لم تكن متعمّدة وبَدَتْ متناقضة لأول وهلة. فبتعريضها الفرد لمثل هذا التعاقب الذي لا ينتهي من "المبارزات" الصغيرة والكبيرة، أقنعته مرّة وإلى الأبد بإنَّ من الواجب تفادي هذه المبارزات من أجل البقاء. و"المبارزات" التي أشيرُ إليها إنما تنشأ مباشرةً من اقتران التركّز والحراك: فمن يعيش في مدينة مكتظّة عليه أن يتعلّم الفرار من آلاف الصدامات المادية والاجتماعية الصغيرة والكبيرة. وبصورة خاصة، فإنَّ الحياة المدينية تغدو أكثر أمانًا بل وأسرع - على الرغم من انطواء ذلك على المفارقة والتناقض- حين يتعلّم الفرد أن يقلع عن اتّباع الطريق المختصر (أو السبيل المباشر، الذي هو أيضًا تلك الوجهة النمطية التي تتخذها المبارزة) ويتّبع سبيلاً ملتويًا، مسارَ سباقٍ متواصل بين الأشياء، والبشر، والمؤسسات. وهذا ما يتضّح أشدّ الوضوح في حالة المرور، لكنّه يصح بالمثل على الحركة الاجتماعية(١).

هكذا، يكون على المرء في المدينة أن يتعلّم كيف يلتفّ على آلاف الأشياء غير المتحركة، اللهم إلاّ إذا كانت لديه قوة قذيفة مدفع أو كُتبَتْ عليه الشهادة (كما يقول فوتران). وبخلاف ما يراه بنيامين، فإنَّ الرواية، وكامل "التعليم" الذي يتلقّاه ساكن المدينة، ليسا رهن الصورة الصادمة التي يمكن أن يحدثها تأثيرٌ مُحتَمَل، بل رهن المعرفة الضرورية لكيفية تلافيها، ورهن المقدرة على السير في "سُبُل بديلة"

---

(١) في أوهام ضائعة، يريد لوسيان أن يغدو صحفياً ولذلك يمضي مباشرةً إلى صحيفة ليكلّم رئيس تحريرها، غير أنه لا يتمكن حتى من مقابلته. ولا يتمكّن لوسيان من تحقيق نيّته هذه إلا بجمع قواه إلى قوى لوستو المريب، فيْغري كورالي، ويكتب مقالةً من نوع بالغ الخصوصية. أي أنّه لا يستطيع تحقيق نيّته إلا باستخدام طرق ملتوية وإثارة آلاف المصالح الخاصة، التي يغدو تقاطعها بالغ التعقيد والتهوّر، ممّا يفضي في البداية إلى نجاح لوسيان ثمّ إلى دماره. وعلاوةً على ذلك، فإنّ التقابل بين "الخطّ المستقيم"/"الخطّ الملتوي" هو واحد من النماذج الأساسية في أعمال بلزاك.

من كل نوع، والقدرة على الفهم المباشر للإمكانيات التي غالبًا ما تتكشّف عنها هذه السُّبُل. وهذا ما يشير إلى أمرٍ أبعد مدى يخصّ العلاقة بين حبكة الرواية والمبارزة. ففي المبارزة يكون الهدف واضحًا تمامًا، أمام المرء مباشرة، وكذلك الميدان: فلا يجوز للمرء أن يغفله، ولا يستطيع أن يغفله. أمّا في الرواية، وفي الحياة المدينية، فيكون الهدف ضبابيًا، بسببٍ من آلاف الالتفافات، والتوسطات، وضروب التقريب. وما نجريه من التفاف طويل لكي نبلغ هذا الهدف يكون قد غيّرنا، فلا نعود ندركه حين نصل إليه. ذلك أننا نكون قد اخترنا هدفًا آخر لن يلبث بدوره أن يُستَبْدَلَ بهدفٍ جديد. والمبارزة تنجذب باتجاه الحلّ: فهي تطمح لأن تنتهي حالما يمكن ذلك، وسوف تبدو نتيجتها مُرْضيةً على الدوام، مهما تكن. قد تكون مؤلمة بالفعل، لكنها مفروضة: قرار مُبْرَم، أشبه بمصير، لا استئناف فيه. أما الرواية فتميل إلى الاتجاه المعاكس: كلُّ شيء يكمن في العملية أو السيرورة؛ ولا سبيل سوى "الاستطراد" فيها، أما الخاتمة فلن تُعْتَبَر مُرْضية قطّ، مهما تكن. وما النهايات المميّزة لدى بلزاك – تلك النهايات التي تترك القارئ ذاهلاً متحيّرًا– سوى استهلالات لسرديات تالية. الرواية، مثل المدينة، لا يمكن أن تتوقف.

٤- في الطريق:

دعونا نلتقط لآخر مرّة تلك الصلة بين تنوّع الحياة المدينية وتعقيدها من جهة أولى وتشويق الحبكة من جهة أخرى. لقد رأينا إلى الآن كيف يتحول شكل معين من العلاقات الاجتماعية والاحتشاد المكاني في بنية الحبكة الزمنية على وجه التحديد، بغية اكتسابِ معنى وإحرازِ تقبّلٍ مسرور. ومن الضروري الآن أن نشقّ طريقنا رجوعًا لنفهم كيف "يرى" المدينة وعلاقاتها الاجتماعية مَنْ هو غارقٌ مثل هذا الغرق الكامل في مجرى الزمن: أي لنفهم ذلك النوع من رؤيا الكلّ الذي تنطوي عليه الرواية ذات الحبكة المشوقة.

سوف أحاول إيضاح ذلك من خلال مثالين، يُعْنى أولهما بالبعد الاجتماعي للمدينة الحديثة، ويُعْنى الآخر بخصائصها المكانية. أولاً: لقد سبق للوكاش أن كتب أنّ أوهام ضائعة تسرد قصةً تدور في مرحلةٍ من التوسّع السريع في العلاقات الاجتماعية الرأسمالية، الأمر الذي يغزو حتى حقل "الإنتاج الروحي" ويُخْضِعه. ثانيًا: حين يحاول لوسيان أن يبيع مخطوطة روايته التاريخية يضطر لأن يتوجّه إلى عدد من الناشرين، وبذلك يُجْبَر على أن يجوب الوسط الفكري الباريسي بأكمله ويرصد خصوصياته المدينية والمعمارية، ورطانته المحلية، والأفراد الذي يمثّلونه، وهلمجرا. هذان القولان – الأول "حول" أوهام ضائعة والآخر "من" أوهام ضائعة– هما قولان صحيحان، بلا شكّ. ويبدو كما لو أنهما يدفعاننا إلى مراجعة ما قلناه إلى الآن. يبدو أن الحبكة المشوّقة – بوصفها مستودعًا لمعنى النصّ – تستسلم للتاريخ الاجتماعي من جهة أولى، ولشكلٍ من التوصيف والتصنيف من جهة أخرى. وهذا ما يقود المرء إلى الاعتقاد بأنّ الحبكة ليست سوى أداة، أو وسيلة ضرورية لإبراز المزيد من الوقائع الجوهرية.

غير أنّ الحال ليست كذلك. فالعلاقات الاجتماعية والمشاهد المدينيّة، بعيدًا عن الخلاف حول أولوية الحبكة وصدارتها، لا تحظى في الرواية البلزاكية بحقّ المواطنة إلا ضمن الحدود التي تمليها الحبكة ذاتها. فهي لا تُثار إلا لتعزيز الحبكة بوصفها حبكة: أي لتعزيز تعقيدها وعدم قابلية التنبؤ بها. وبذلك، لا تكون الحبكة في خدمتها، بل تكون هي في خدمة الحبكة. فمحور التركيب ليس تابعًا لتكوين التباديل أو تفسيرها (كما هو الحال في الأسطورة)(*): الأحرى، أنّ التباديل هي

(*) سبق أن أشرت في هامش إلى تمييز البنيويين بين محورين (أو صيغتين) للتنظيم الألسني مميّزين، ومتعامدين، ويعملان على نحو مستقل واحدهما عن الآخر، هما المحور التركيبي، والمحور الاستبدالي. ففي الصيغة الأولى، يتمّ ترتيب عناصر اللغة على نحو خطيّ. أمّا في الثانية، فيكون لكل عنصر معنىً عبر تداعياته أو اقتراناته. فبدلاً من التركيب "نام الولدُ" نستطيع أن نضع "نامت البنت"، أو "نام الرجل" أو "أكل الولد" أو "زحف الجنود" أو أيّة تباديل أخرى. فأيّ عبارة من هذه العبارات تكون مرتبطة بالعبارة الواردة في الجملة من خلال كونها قابلة للحلول محلّها أو التبديل بها. وهكذا يقوم التركيب على فكرة التجاور (شأنه شأن الكناية)، في حين يقوم التبديل على فكرة التشابه (مثل الاستعارة). ولقد وسّع الباحثون هذا التمييز واستخدموه استخدامات معقدة في مجالات شتى، منها الأساطير في حالة كلود ليفي شتراوس.

منصة وثْبٍ للقصة. فليس الأمرُ أمرَ "قصةٍ" في خدمةِ "عبرةٍ" قادرةٍ على تلخيصها، بل أمر آلاف "العبر" الهادفة إلى تطوير ميلٍ إلى التشويق، أي إلى جريان زمني مجرّد من محتوى الحوادث الفردية بذاتها وفي ذاتها.

وإذا ما عمدنا الآن إلى ترجمة هذه الملاحظات بما يخصّ السيكولوجيا المدينية فإننا ندرك أنَّ الرواية تُعَوِّدُنا على "رؤية" المدينة لَمْحًا، ليس "شارد الذهن" بقدر ما هو متقطّع. فنحن نرى المدينة إلى حدٍّ يعيق القيام بفعل نوعي، ويعترض بيننا وبين أيّ شيء آخر، ويجعلنا "تضيّع الوقت". وهذا الوضع يصل إلى الذروة في بعض أفلام هيتشكوك، غير أنّه يُخْتَبَر يوميًا من قِبَلِ كلٍّ من يعيش في المدينة. وهذا التداخل بين الزمان والمكان على وجه التحديد هو ما يفسّر واحدًا من أغرب انحرافات ساكن المدينة: جهله العنيد، والمتكبّر، والمتعمّد بالمكان الذي يعيش فيه. ويبدو أنَّ ساكن المدينة قد جعل معرفة مدينته بأقلِّ قَدْرٍ ممكنٍ مسألةَ شرف، حيث يمكن له أن يمرّ مئات المرّات بكنيسة دون أن يدخل إليها قطّ. لماذا؟ لأنّه ليس لديه الوقت، كما يقول. لكنه يكذب؛ فما من أحد قطّ كان لديه من وقت الفراغ أكثر مما لديه. ليست المسألة أنّه ليس لديه الوقت، بل أنّ حياة المدينة لا تدع وقتًا للتأمل. فهي لا تدع وقتًا إلا للنشاط، مهما يكن نوعه. لا تتيح وقتًا ما لم يكن مكرّسًا على الدوام لِنَسْجِ العلاقات، والحصول على الأشياء، والقيام بالواجبات. وهي تتصور جريان الزمن وتنظيم الحياة على أنّهما القصة التي لا تفوقها قصة في خلبها الألباب، القصة التي لا تستطيع المدينة أن تقف مثلها كموضوع جدير بالاهتمام بذاته وفي ذاته. فهي مجرّد خلفية: قد تُدْرَك بوضوح وعلى نحو عنيف، لكنها تكون مؤطَّرة على الدوام ومحدَّدة بضرورات نظام زمني.

لا تدع المدينة وقتًا للتأمّل. من الواضح أنّ هذا الأمر يجري أيضًا بعكس آراء بنيامين، بل وأكثر منها بعكس آراء زيمل[١]. فحين يبحث كلٌّ من بنيامين وزيمل عن السمات النوعية والمميّزة للشخصية المدينية، يورد كلاهما أفعال عبور الشارع والخروج للمشي (بتوسيع غير مبرر، كما سنرى) بوصفها حوادث تلخّص تلك السمات كما الرمز أو الشعار. ففي مثل هذه المناسبات يُفْتَرَض أنّ البنية العميقة للوضع المديني تظهر إلى السطح بأشدّ ما يكون الوضوح على هيئة تعاقبٍ فوضوي ومتواصل للمنبّهات؛ كما يُفتَرَض أنّ هذا المجال عينه هو الذي ترتكس فيه النفس الفردية بتوليد المتسكّع (flâneur) الذي "أدمن... ما يشتمل عليه المكان من عَرَضٍ وهميّ"[٢]، وخليفته، "النمط الضَّجِر (blasé)" الذي "يختبر معنى التمييز بين الأشياء وقيمته، ثم الأشياء ذاتها، على أنها خالية من المعنى. فهي تُظهر... في لون متجانس، مُسَطّح ورمادي دون أن يكون أيّ منها جديرًا بالتفضيل على سواه"[٣].

من الواضح أنّ هاتين الشخصيتين تتسمان، على نحوين مختلفين، بفرط نمو في حاسّة البصر. فسواء كانتا تتمتعان بعروض الأوهام المدينية، أو تقلّلان من شأنها، فإنهما تتحدّدان من خلال فعل النظر. حيث تغدو المراقبة غاية بحدّ ذاتها،

(١) في مقالته "المتروبول والحياة العقلية" (الواردة في كتابه الفرديّة والأشكال الاجتماعية: كتابات مختارة، شيكاغو 1971، ص 325)، يتساءل جورج زيمل عن الكيفية التي يتدبّر بها ساكن المدينة أمر مقاومة "التحوّل السريع والمتواصل الذي يعتري المثيرات الخارجية... والتداخل السريع بين الصوّر المتغيرة... والنحو المفاجئ الذي تأتي به المثيرات العنيفة". وجوابه هو أنّ ساكن المدينة يقلّل من قيمة المثيرات الخارجية جميعاً ويغدو بذلك غير مكترثٍ بأوهامها. غير أنّ الجواب الفعلي يكمن في قوله إنّ المرء يستجيب بسرعة – في النظر وخاصّة في الحياة– للتداخل السريع بين الصور المتغيرة. وساكن المدينة يحدّ من توقّعاته ويجري بينها اختياراً متواصلاً وغير واعٍ، وذلك على وجه الدقّة لأنه يعلم أنّ "حياةً واحدةً لا تكفي". ومن جديد، فإنّ الفضاء المدينيّ مقسّم ومصنّف على أساس تسلسل شخصيّ–زمنيّ.

(٢) فالتر بنيامين، "باريس – عاصمة القرن التاسع عشر" في كتابه شارل بودلير، ص 174.

(٣) زيمل، ص 33.

وخلاصة الوجود الحديث التي تختصره كما الرمز أو الشعار. ومن الواضح أنّ هذا يجري حيث يمكن وضع النظر على المحكّ على أفضل وجه، أي في الطريق. وهكذا، فإن المشي في الشارع يغدو الفعل المتروبولي بامتياز، ذلك الفعل الذي يبزغ فيه على نحوٍ نموذجي حسّ البنية البيئية والاجتماعية بأكملها.

غير أن هذا التنميط بعيد عن الصواب. ولقد فسّرت آنفًا بعضًا من السبب، فذكرت أنَّ البعد المكانيّ – في الرواية وفي التجربة المدينية العادية- أداتيّ على الدوام: حيث يمكن تصوره على أنه عقبة في طريق شيء ما آخر، وليس بذاته ولذاته بأيّ حال من الأحوال. غير أنَّ من الممكن أن نعيد صياغة هذا الاعتراض على نحوٍ جوهريّ وقاطع أكثر: فمن الواضح بما يكفي أن الشارع هو البعد العام بامتياز. ففي الشارع، نرى الآخرين ويروننا؛ والشارع بحدّ ذاته (وكثير من وسائل النقل الموجودة فيه) هي ملكية عامة؛ ولدى استخدامها علينا جميعًا أن نحترم مجموعة القواعد العامة، بل القوانين – "سنّة" الشارع. ولذلك فإنّ الشارع هو جزء من "المجال العام". ومشكلتنا تكمن، إذًا، في تبيان أهمية هذا المجال في حياة ساكن المدينة، وخاصةً إلى أيّ حدّ يعكس فعل "الوجود في الشارع" بالنسبة له هذا "المجال العام". وما أقوله هو أنَّ أهمية هذا الوضع العام – إذا ما قارنا حياة المدينة بأنماط أخرى من التجمّعات- يبدو أنها قد خفتت بشكل هائل. فدرب القرية كان بلا شكّ أفقر آلاف المرّات بالمنبّهات من شارع المدينة. غير أنّ الحياة كلّها تقريبًا – وهذه هي النقطة المهمة- كانت تجري في الدرب، أو في أمكنة العمل، أو حتى في البيوت التي كانت في العادة مكشوفة لأعين المارّة (وبذلك لكامل البنية الاجتماعية: وقد كتب بلزاك صفحات بالغة القوة عن "انكشاف" الحياة في المقاطعات). ولا شكّ أنَّ المدينة، مقارنةً بالقرية، قد أضفت قيمة كاملة على الشارع بوصفه قناةً للاتّصال (وكذلك لنقل المعلومات، أي المنبّهات)، لكنها قللت على نحو عنيف ولا سبيل إلى ترميمه من قيمته كمكان للتجربة الاجتماعية. وليس ذلك لأن "التجربة" بمعناها الواضح تغدو مستحيلة في المدينة (كما يرى زيمل وبنيامين): بل ببساطة، لأنّ التجربة في المدينة تُخاض في غير مكان.

فالجدّة الكبرى التي تنطوي عليها الحياة المدينية لا تكمن، حقيقةً، في أنّها دفعت البشر إلى الشارع، بل في أنّها أخذتهم وأغلقت عليهم في المكاتب والبيوت. لا تكمن في أنّها عزّزت البعد العام، بل في أنّها ابتدعت البعد الخاص، وخاصةً في أنّها رَحَّلَتْ إلى هذا الميدان الجديد معنى الحياة الفردية، وبذلك أيضًا معيارَ تقويمِ ما يشكّل التجربة.

هذا هو السبب، إذًا، في أنّ المدينة – في بعدها العام، الذي يشكّل الشارع واحدًا من أنسب رموزه – لا تظهر في الرواية قطّ إلا كخلفيّة. وهذا هو السبب أيضًا في أنه كان من الصعب على الدولة أن تبرز في سرد القرون الأخيرة: فالثقافة البرجوازية هي في جوهرها ثقافة حياة خاصة، لا تطيق أن تتماهى مع المؤسسات الجمعية أو أن تَنْحَلَّ فيها تمامًا. ومن الواضح أنني لا أقصد هنا أنَّ الحياة الخاصة خارج القوانين الاجتماعية ومستقلّة عنها، ولا أنَّ المعنى المنسوب إليها هو معنى شخصي تمامًا ولا يمكن تكراره. غير أنّ اتّباع الطرق المختصرة لا يقدّم أيّ فائدة في فَهْمِ أهمية المجال الخاص الاجتماعية ووظيفته، فلا فائدة في محاولة حلّ هذا المجال في أمثلة عامة على نحوٍ صريح. ويمكن للمرء، بدلاً من ذلك أن يمضي قُدُمًا في تحليل المعنى الجوهري الذي ينطوي عليه تسلسل الحوادث في الحبكة: وقد اقتصرتُ هنا على تقرير ضرورة مثل هذا التحليل وعلى بضع مقدمات. ولعلّ دلاليات الحبكة (أو الحبكات بالأحرى، لأنها نادرًا ما تكون من النمط ذاته) أن تكون الطريقة الأفضل في تحديد الكيفية التي أسهم بها الأدب في تشكيل الصورة التي لدى الإنسان الحديث عن حياته.

وثمة ملاحظة أخيرة. فمن الواضح أن جميع فرضياتي تصحّ على مدينة حرية التجارة بصورة خاصة. ولقد تغيّر الأدب، والرواية، كثيرًا منذ ذلك الحين. لكن ذلك ليس لأنّ المدن قد تغيّرت. فالعنصر الجديد حقًا هو التغيّر في نظام التوقّعات المتعلّق بالحياة الخاصة. ولقد سبق أن أشرت إلى مسير ليوبولد بلوم. فقد حَدَس جويس بأنَّ الفعل المديني النموذجي لم يعد يكمن في عبور الشارع – ذلك الفعل الذي يدلّ دائمًا على هدف فردي، وعلى الزمنية غير المعكوسة التي تنطوي عليها "إدارة المرء ظهره" لجانبٍ ما، حتى ولو كان جانب الرصيف وحسب –

بل في المشي بلا هدف. وقد ردّ جويس نفسه هذا التحول إلى شيء لا علاقة له ببنية المدينة: ردّه إلى ما يَسِمُ قرننا من عودة انبثاق تلك الثقافة "الأسطورية" بالعلاقة مع الحياة الخاصة على وجه التحديد، بالعلاقة مع تصوّر هذه الحياة وما يتوقّعه الفرد منها(١).

لقد تغيّرت الأمور، بلا شكّ. بيد أنه ينبغي أن نبحث ما إذا كان هذا التغيير قد أنتج طريقةً في فَهْمِ السياق المدينيّ ناجعةً كالطريقة التي رسمنا خطوطها العامة، وقادرةً على الحلول محلّها. لا أعتقد أن ذلك قد حصل، في الأدب على الأقلّ. فالمحاولات الأبرز في هذا الاتجاه – كمحاولة دوبلن ومحاولة دوس باسوس– لم تمضِ بعيدًا؛ أو أنها تطورت، لدى بعض الحركات الطليعية، لتنتهي خارجَ الميدان الأدبي. أمّا الثقافة الجماهيرية، فقد حافظت جميع أجناسها الأساسية على نموذج القرن التاسع عشر ولم تجرِ عليه سوى أقلّ قَدْر من التعديل. بل إننا لا نجد أيّ عُرْف جديد حتى لدى جويس، أو بروست، أو موزيل، أو اتجاه "القصة البوليسية" في أدب القرن العشرينِ "الرفيع" (بورخيس، غادّا، روب غرييه، بينشون)، أو حتى لدى كافكا. فما نجده لدى هؤلاء هو إفراغٌ للأعراف السابقة. لكأنَّ الطابع السلبي والنقدي على وجه الحصر هو ما وَسَمَ التطورات التي اعترت صورة المدينة الأدبية: نموذجٌ موجود ينبغي تشويهه وإضعافه، ومعاملته بسخرية، وإزالته أكثر فأكثر، ولكن دون التخلّي عنه قطّ مرّةً وإلى الأبد. ولعلّ قاسمًا مشتركًا ما هو الذي يجمع هذا الموقف المتجاذب من الصورة القديمة لحياة المدينة مع ما أدّى، في ميدانٍ مختلفٍ تمامًا ولأهداف مغايرة تمامًا، إلى الخروج إلى الضواحي نصف خروجٍ وحسب. ولا يعني هذا بالطبع أنَّ أدب القرن العشرين ليس سوى ذاك المتطفّل المثقّف المتشكّك الذي يعتاش على نماذج القرن التّاسع عشر: بل يعني أنّنا نجد ابتكاراته الكبرى – الكثيرة– في مجالاتٍ هي في جوهرها خارجية بالنسبة للتغيرات في السياق المديني أو لا تكترث به.

---

(١) سوف أُعنى بهذه المشكلة في الفصلين الأخيرين من هذا الكتاب، "الوداع الطويل: أوليس ونهاية الرأسمالية الليبرالية" و"من الأرض اليباب إلى الفردوس الاصطناعي".

غير أنَّه ما من شكل من أشكال الوجود الاجتماعي إلا ويختبر لحظةً تبرز فيها إمكانياته ومعناه بالشكل الأمثل والنهائي، إذا جاز القول. فلماذا لا نقبل الفكـــرة التي مفادها أنّ هذه اللحظة – فيما يتعلق بتجربة المدينة– قد فاتتنا لسببٍ وجيهٍ هو أنّها حدثت منذ أكثر من مئة عام مضت؟

أدلّـــــــة

١- مناهج التحليل:

يقول تزفيتان تودوروف: "ثمّة سبيلان اثنان لتعريف فكرةٍ ما: إمّا من حيث تنظيمها الداخلي أو من حيث وظيفتها. ففي الحالة الأولى، يُعْنَى المرء بمنظومة تُشَكِّلُ هذه الفكرةُ حدَّها الخارجي؛ أمّا في الحالة الثانية، فتكون هذه الفكرة عنصرًا مكوِّنًا في منظومةٍ أخرى... لِنَدْعُ النمط الأول من التعريف بالبنيوي والثاني بالوظيفي. وسوف نقول إنَّ الوصف البنيوي للوقائع اللغوية متوقّف على علم اللغة، أمّا وصفها الوظيفي فمتوقّف على أنثروبولوجيا لغوية (نادرًا ما وُجِدَت). ولنلاحظ أنَّ ما من تعالق ضروري بين المجالين، البنيوي والوظيفي"[١]. غير أنَّ سوسيولوجيا الأدب – وهي تحليلٌ وظيفيّ لمنظومةٍ مبنيّة– لا يكون لها معنى إلا إذا أوضحت أن التعالق الذي ينفيه تودوروف موجودٌ فعلاً. فما هو موضع سؤال هو التعالق، وليس التشاكل بالضرورة. ولذلك، فإنَّ المسألة ليست مسألة مساواةٍ بين التحليل البنيوي والتحليل الوظيفي، هذان التحليلان المميّزان، واللذان يبقيان مميّزين. (ولا هي مسألة لا مبالاة نظرية: حيث يمكننا أن نخمد خوفنا بأن نصفر في الظلام، لكنَّ ذلك لا يجعلنا نرى بمزيد من الوضوح). ومن ثمَّ، فإنَّ التحول من حقل استقصاء إلى حقل آخر ينطوي على علاقةٍ بين مناهج مختلفة، وبذلك يخلق مشكلة.

يمكن القول، بخلاف موقف تودوروف النظري، إنّ بنيةً ما تنجزُ وظيفةً معينةً في منظومةٍ أكبر لأنها تلك البنية على وجه التحديد وليس سواها. كما يمكن القول، أيضًا، إنَّ الوظيفةَ التي تنجزها بنيةٌ معينةٌ هي وظيفة واحدة محددة، تعيّنها وترسم حدودها البنية التي تعتمد عليها. فالبنية والوظيفة تحدّد واحدتهما الأخرى:

---

(١) ت. تودوروف، "مكانة الأسلوب في بنية النصّ"، في الكتاب الذي حرّره سيمور شاتمان بعنوان الأسلوب الأدبي: ندوة، لندن ١٩٧١، ص ٣١.

فهما تشكّلان هويّتيهما النوعيتين من خلال علاقتهما. وينبغي لـسوسيولوجيا الأدب أن تعيد نظريًا إنتاج هاتين الهويتين والصلة بينهما. أي أنّ عليها أن تضع الفرضية البنيوية والفرضية الوظيفية قبالة واحدتهما الأخرى، وتستخدم كلاً منهما كمحكٍّ مُحتَمَلٍ يمكن أن يثبت زيف الأخرى. وعلى سبيل المثال، فإنّ مقدماتٍ سوسيولوجيةً معينة تفضي إلى طرح فرضيّة وظيفية معيّنة ("القصة البوليسية تعزّز قيم الديمقراطية الليبرالية لأنها تجسيدٌ لمثال الأمر بالمثول"[*]): فإذا ما ناقض التحليل البنيوي للنصوص هذه الفرضية (كما يحصل عادةً)، فإنَّ ذلك يثبت زيفها كفرضية أدبية وكفرضية سوسيولوجية على حدٍّ سواء. وهذا ما يصحّ أيضًا على الفرضيات البنيوية. وفي مثل هذا الإطار المرجعيّ، فإنّ سوسيولوجيا الأدب لا تبرز على أنها منهج نقديّ بل كطريقة للربط بين منهجيات مستقلّة: ليس بمعنى الجمع بينها وإضافتها إلى بعضها بعضًا، بل بمعنى اختبار صحّتها ورسم حدود هذه الصحّة.

ولا يمكن استنتاج الفرضيات البنيوية من الفرضيات الوظيفية أو العكس. فمن الضروري إيجاد هذه الفرضيات على نحوٍ مستقلّ عبر تطوير خطّين مستقلين من التفكير وتفحّصهما على نحوٍ متواصل واحدهما إزاء الآخر على أمل أن يتطابقا في النهاية. وتكمن جاذبية هذه المغامرة في هذا التفرّع أو التشعّب، الذي يشكّل مبرّر وجودها الوحيد ويفسّر ابتعادها عن النقد السوسيولوجي الحالي. فحتى حين يستخدم هذا الاتجاه النقدي الأخير التحليل البنيوي (وهو أمر نادرًا ما يحصل، ولكن دعونا نفترض حصوله، من أجل النقاش وحسب)، فإنه لا يفعل ذلك إلا لكي يُثْبِت مقدّماته السوسيولوجية التي تمّ بناؤها على فروعٍ معرفية مختلفة والتحقق منها على أساسها[١]. وبذلك فإنَّ البحث الأدبي لا يضيف شيئًا إلى ما نعرفه عن المجتمع

(*) الأمر بالمثول، Habeas corpus، هو أمر قضائي بالتحقيق في قانونية اعتقال شخص معتقل وإعادة النظر في شرعية اعتقاله لتأكيدها أو إصدار أمر بإخلاء سبيله.

(١) نقد الاقتصاد السياسي أو الفلسفة أو التاريخ الاجتماعي أو أيّ شيء آخر: فالأمر هو ذاته، وهذا ما يصحّ أيضاً على ذلك المصدر العظيم الآخر من مصادر الفرضيات الوظيفية: التحليل النفسي. وعلاوةً على ذلك: ما العمل المفتوح (opera aperta) إن لم يكن نشراً، عبر الأدب، لبعض عناصر الثقافة العلمية المعاصرة؟!

أصلاً. فهو لا يفسح المجال إلاّ لما هو مألوف: "يمكن للمرء أن يكتشف آلية الاغتراب لدى مالارميه أيضًا". هكذا يغدو النقد الأدبي ضربًا من الزخرف الطفيلي. كما يبدو الأدب ذاته، في هذا الضوء، أمرًا سطحيًا: لا يوجد إلا لكي يجهر على نحوٍ غير مباشر بمفاهيم سبق التعبير عنها بمزيد من الدقّة في غير مكان. والحال، أنّ الرغبة الأعمق لدى سوسيولوجيا الأدب الحالية هي أن "تتنسى" الأدب؛ وليست الأعمال الباكرة لأسور روزا سوى مثال واضح على ذلك. وإذا ما كانت الحالة على هذا النحو، فإنَّ الأمل الوحيد الذي يبقى للنقد الأدبي هو أن يكون الوكيل الذي يّدعي الجِدَّة لفروع معرفية أشدّ جوهرية. الأمر الذي يعيد التأكيد إذًا على دور الحشوة الثقافية الذي خصّت به وزارات التربية العامة في القرن التاسع عشر الدراسات الأدبية، التي لطالما هدفت لأن تكون هدّامة. وعندها، فإنّه يكون من الأشرف لنا والأكثر منطقية أن نتّخذ مهنة أخرى. فاليوم لا يمكن للمرء أن يدرس الأدب إلا إذا كان يرمي إلى ما هو أرفع. وعلى وجه التحديد، فإنّ الفرضية التي تطرحها هذه الدراسة هي أن النَّسْجَ بين التحليل الوظيفي والتحليل البنيوي، حين يجري على النحو الملائم، يضيف إلى معرفتنا بالمجتمع؛ وبذلك يمكنه أن يسهم في تغيير وتحديد الإطار المفاهيمي لتلك الفروع المعرفية التي لطالما شكّل النقد الأدبي رافدًا سلبيًا من روافدها. وهذه فرضية؛ وما يلي ليس بالتطبيق الوافي. غير أنّ المهمّ هو أن نضع في الصدارة هدفًا نظريًا، لأنَّ ذلك يشكّل دم الحياة لكلّ بحث فعليّ. على المرء أن يتورّط: ومن ثمّ نرى.

تنشأ مشكلة مماثلة حتى في التحليلات الأشدّ صرامة لبنية السرد لدى المقابلة بين النموذج التركيبي والنموذج التبديلي، تلك المقابلة التي كان كلٌّ من فلاديمير بروب وليفي شتراوس من أكبر أنصارها وأشدّهم احترامًا. فهاتان الفرضيتان النقديتان – التي تهدف أولاهما إلى تحديد التركيب الذي يميّز عملاً ما والتعاقب الشكلي لعناصره، وتهدف ثانيتهما إلى تحديد القيم الثقافية التي تشكّل معناه– كانتا قد تطورتا في جوهرهما على نحوٍ منفصل بل وبالتعارض واحدتهما مع الأخرى، كما يشير الهجوم الرائع الذي شنّه شتراوس على كتاب فلاديمير بروب علم تشكّل الحكاية الشعبية. أمّا الفكرة التي مفادها محاولة الربط بين هاتين الفرضيتين فلم

تتّخذ شكلاً إلا في السنوات الأخيرة. يقول هندريكس، في دراسته "منهجية التحليل البنيوي للسرد": "لقد طُرِح أنّ البنية الأساسية للسرديات جميعًا تتألّف من بنيتين فرعيتين اثنتين، سوف يُشار إليهما هنا بالتركيبية والتبديلية. فالأولى ترتبط بالحبكة، والثانية بالشخصية (والموضوع). وتتألّف البنية التبديلية من عنصرين في حالة من التقابل.... ويشكّل هذان العنصران، في الواقع، مجموعات أو تجمّعات مؤلَّفة من جميع شخصيات العمل (dramatis persona) التي تظهر في السرد (مع الاستثناءات المحتملة لبعض الشخصيات "الوسيطة"...)"[١].

بيد أنَّ اقتراح التوليف هذا يفرط في تبسيط المشكلة. ففي المقام الأول، إنَّ اتحاد "البنيتين الفرعيتين"، بخلاف ما تبديه المظاهر، ليس محصلة الجَمْع بين كيانين مستقلين، بل نتيجة سيرورة. فاختيار التباديل يغيّر في انتقاء "الوظائف" السردية وفي ترتيبها، ويغيّر تاليًا في التركيب. (على سبيل المثال، فإنَّ نارسيجاك[*]، إذ يضع التقابل الكتابة/القراءة عند جذر القصة البوليسية، يتحتّم عليه أن يخصّ المجرم في الحبكة بدورٍ تافه يمكن إهماله وتجاهله). ومن جهة أخرى، فإنَّ بناء تركيبٍ ما يؤثّر على اختيار تباديله: فبما أنَّ وجود "جريمة غامضة" هي إحدى الوظائف الاضطرارية التي تقوم بها القصة البوليسية، فإنَّ جميع الجرائم "الواضحة" تُستَبْعَد، وتغدو التقابلات الأولية مثل الحياة/الموت أو الشرعية/اللا شرعية غير مقبولة. وكما هو الحال في العلاقة بين الفرضيتين الوظيفية والبنيوية، فإنّ الإجراء الصائب الوحيد يبدو أنّه يقوم على نَقْلٍ وتفحّصٍ متواصلين للفرضيات المطروحة في المجال التبديلي من خلال المحور التركيبي والعكس بالعكس[٢]،

---

(١) و. هندريكس، "منهجية التحليل البنيوي للسرد"، في Semiotica ، VII، ٢، ١٩٧٣، ص ١٦٦-١٦٧.

(*) توماس نارسيجاك (١٩٠٨- ١٩٩٨)، كاتب قصص بوليسية فرنسي.

(٢) انظر ما كتبه أمبرتو إيكو عن عملية بناء السنّة في كتابه نظرية في علم الدلالة، لندن ١٩٧٧، ص ٩١: "للوهلة الأولى يبدو أنَّ على نظريةٍ في السنن أن تقتصر على النظر في وظيفة العلامة بحدّ ذاتها، لأنّ تراكيبها مع سياق هو مسألة تتعلق بإنتاج العلامة. لكن إنتاج العلامة تتيحه قواعد سبق أن رسّختها سنّة، ذلك لأنّه عادةً ما يتمّ تصور السنّة لا على أنّها قاعدة تعالقية وحسب بل على أنها أيضاً مجموعة من قواعد التراكيب.... وقد يبدو ضرورياً عند هذا الحدّ أن نتصورّ السنّة على أنّها كيان مزدوج يؤسّس من جهة أولى توافقات بين تعبير ومحتوى ويؤسس من جهة ثانية مجموعة من قواعد التراكيب".

إذ ينبغي أن يُجعَل هذان الاثنان أقرب فأقرب على نحو مطّرد. ولا يمكن أن نعتبر هذه العملية مكتملة إلا حين تتكامل المعلومات المجموعة في المجالين مع بعضها بعضًا ويتمّ التوصل إلى أكمل وصف ممكن للنصّ.

غير أنَّه تبقى هنالك مشكلة أخرى. فتبعًا لطريقة هندريكس في التفكير- وهي الطريقة الأكثر شيوعًا - لا يكمن "المعنى الثقافي للسرد" إلا في "البنية الفرعية التبديلية". حيث تُعتَبَر الحبكة والتركيب ظاهرتين شكليتين محضتين دون أيّ معنى على الإطلاق. ويبدو أنّ التحليل الدلالي - البحث الثقافي- قادر على تولّي أمر القيام بدفع هاتين الظاهرتين جانبًا. لكنني سوف أحاول في هذه الدراسة أن أوضح العكس؛ وهو أنَّ تركيب القصة البوليسية أساسي في تحديد معناها، الأمر الذي ينطبق حتى على الوجه الأشدّ تجريدًا من أوجه هذا التركيب، ألا وهو العلاقة بين الحبكة (sjuzet) والحكاية (Fabula)(*).

هكذا يجتمع معًا طرفا هذين التعليقين التمهيديين. فالتحليلات الوظيفية للأدب لطالما ألحّت على التبديليّ. وهذا واضح، بمعنى ما: فالتباديل تشير إلى العالم الثقافي خارج العمل وهذا هو الحقل الطبيعي لعمل النقد الوظيفي. وعلاوةً على ذلك، فإن التباديل تُؤَسَّس في حالة من الغياب عبر عملية "انتقاء واستبدال" (كيما نستخدم مصطلحات جاكوبسون)، وهي عملية تشتمل على "الكيانات المقترنة على مستوى السنّة لكنها ليست مقترنة على مستوى الرسالة"(١). ولذلك فإنَّه قد يفوتنا التحقق من تشكيل التباديل على "محور التسلسل أو الارتباط"، أي على مستوى بنية

(*) يشير مصطلح الحكاية (Fabula)، عند الشكلانيين الروس، إلى المادة الأساسية التي لقصّة ما، أي إلى مجموع الأحداث التي كان على العمل الأدبي أن يحكيها. وباختصار، فإنَّ الحكاية هي مادة البناء السردي. أمّا مصطلح الحبكة (sjuzet) فيشير إلى الحكاية كما تمَّ قصّها بالفعل أو إلى الطريقة التي تمَّ بها شَبْكُ الأحداث. فلكي تتشكّل المادة الأولية التي لـ الحكاية في بنية جمالية ينبغي أن تتشكّل في حبكة هي الترتيب الفنيّ لمادة السرد ومجموع أدواته.

(١) ر. جاكوبسون، "Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia" (١٩٦٥)، في أسس اللغة، ١٩٦٥، ص ٥٥-٨٢.

الرسالة الحاضرة فعليًا. وبعبارة أخرى، فإنَّ التحليل الوظيفي، بإلحاحه على التباديل، يتفادى العناية الكاملة بالبناء الفعلي للنص. لكن الترابط بين جانبيّ التحليل البنيوي هذين – التبديل والتركيب– هو العامل الحاسم في ضمان صوابية التحليل الوظيفي. وهذا ما يحلّ أيضًا ذلك التناقض المُفْتَرَض بين "الوصف" و"التفسير". فالتفسير ليس فعلاً اعتباطيًا خاضعًا لـ "قيم" المُفَسِّر: فهو يعني اختبار إمكانية إدراج وصف بنيوي في منظومة أوسع (تفترض بدورها ضربًا من الوصف). فأن "تسبغ دلالة" يعني أن تقيم تعالقًا. ولذلك، فإنَّ "الوصف" و"التفسير" ليسا من حيث المبدأ طريقتين معرفيتين مختلفتين، بل "اتجاهين" اثنين – لهما أهدافهما مختلفة ومنهجياتهما الخاصة– يمكن أن تتخذهما عملية المعرفة. وما يعنيه اتحادهما وتميّزهما هو أنَّ البرهان ينبغي أن يخضع لتحليل مزدوج: يتناول بنية النصّ من جهة أولى، ووظيفته، أي بنية المنظومة الأشمل التي يندرج فيه هذا النصّ، من جهة ثانية. وتتمثّل أكبر مزية يمكن أن تتمتع بها سوسيولوجيا الأدب في أن تفسح المجال لمضاعفة آليات الضبط والتحكّم.

وهذا ما ينطبق على الفرضيات التي تطرحها هذه الدراسة، حيث تتمثّل فرضياتها السوسيولوجية في أنَّ القصة البوليسية تبدد في وعي الجماهير تلك الأخلاق الفردانية التي تميّزت بها الثقافة البرجوازية "الكلاسيكية" (أي الثقافة التي وصفها لوك وكانط وماركس وفيبر)؛ ذلك أنَّ القصّ البوليسي يخلق نموذجًا جماليًا ينطوي على استحالة إثبات صحّة الأشكال الثقافية، وبذلك يقلب رأسًا على عقب ذلك الافتراض التجريبي الذي شكّل "الرأي العام" البرجوازي الباكر. أمّا الفرضيات البنيوية في هذه الدراسة فتتمثّل في أنَّ التقابلات الثقافية السائدة في القصّ البوليسي هي بين الفرد (في هيئة المجرم) والعضوية الاجتماعية (في هيئة المحقّق)؛ وفي أنَّ التركيب في هذا القصّ يقوم على الجمع بين العناصر ذاتها بطريقتين مختلفتين بحيث يزيل الجمع المؤدّى في الحكاية (أي الحلّ) كلّ قيمة في الجمع المُقْتَرَح من قبَل الحبكة: وبهذه الطريقة، فإن القصّ البوليسي يهجر شكل الرواية السردي لمصلحة شكل القصة القصيرة السردي. وأخيرًا، فإنَّ القصّ البوليسي يقوم على منظومة للمعاني مزدوجة، سطحية وعميقة: حيث تكون الأولى تجلّيًا للثانية وغطاءً

لها. وسوف أتنقّل فيما يلي بين هاتين الفرضيتين، فأتنقّل بذلك من حقلٍ للاستقصاء والمنهجية إلى آخر. وهذا ما سيؤدي إلى سجالٍ قلق وغير منسجم: لكنه الطريقة الوحيدة لتصوير هذا التقاطع بين مستويات مختلفة، والذي يشكّل النقطة المركزية في هذه الدراسة.

شارع بيكر ومحيطه

المجرم

القاعدة الجيدة في القصة البوليسية هي وجود مجرم واحد. وذلك ليس لأنَّ الإثم يعزل، بل، على العكس، لأنَّ العزلة تولّد الإثم. فالمجرم لا يتمسّك بالآخرين إلا بصورةٍ أداتية: ذلك أنَّ الارتباط بالنسبة له ليس سوى الوسيلة التي تتيح له تحقيق مصالحه الخاصة. ولذلك فإنَّ ميتافيزيقا "العقد الاجتماعي" هي الميتافيزيقا التي يحملها ويأخذها على ما هي عليه: مجرد شكل، زعم متواصل، لا يصعب أداؤه، لأن عالم القصّ البوليسي مكتظٌّ بالقوالب الثابتة أو الصور النمطية. والفارق بين البراءة والإثم يعود كتقابل بين الصورة النمطية والفرد. فالبراءة امتثال؛ والفردية إثم. إنّها، في حقيقة الأمر، ذلك الشيء الشخصي على نحوٍ لا يقبل الاختزال والذي يغدر بالفرد: آثار وعلامات لا يمكن له إلاّ أن يتركها خلفه. أمّا الجريمة الكاملة – كابوس القصّ البوليسي– فهي الجريمة التي لا ملامح مميزة لها، ولا طابع فردي[١]، فيمكن أن يكون مرتكبها أيّ أحد لأنّ الجميع يتماثلون عند هذا الحدّ. وهذا هو الحال في رواية المماحي لآلن روب غرييه، حيث نجد أنَّ لدى الجميع المسدس ذاته، والثياب ذاتها، والكلمات ذاتها: و يتبيّن في النهاية أنّ المحقّق

---

(١) "يبدو ، مما جمعته، أنها من تلك القضايا البسيطة التي هي صعبة أشدّ الصعوبة".

"ذلك يبدو متناقضاً بعض الشيء"

"لكنه صحيح في العمق. فالفرادة تشكّل مفتاحاً مهماً على نحوٍ يكاد أن يكون دائماً. وكلما كانت الجريمة من ذلك النوع الشائع وبلا ملامح تميّزها، صَعُبَ حلّها..." "(الغز وادي بوسكومب").

هو المجرم. غير أنّ القصّ البوليسي يوجد تحديدًا لكي يبدّد الشكّ في أنَّ الإثم يمكن أن يكون خلوًا من الطابع الشخصي، أو يمكن أن يكون جمعيًّا واجتماعيًّا. يقول شرلوك هولمز: "للآلة الكاتبة فردية تامة بقدر الفردية التي لكتابة بيد إنسان" ("قضية هوية"). وكأنّه يريد القول: يمكن على الدوام إيجاد طرف مذنب(١). طرفٌ مذنب: لأنَّ الجريمة تُقدَّم دومًا على أنها استثناء، الأمر الذي ينبغي الآن أن يكون عليه الفرد. وهزيمة الفرد هي انتصارُ وتطهُّرُ مجتمعٍ لم يعد يتمّ تصوّره على أنّه "عقد" بين كيانات مستقلة، بل كعضوية أو جسد اجتماعي. وأفضل مساعد محقق نعرفه - واطسن- هو طبيب. وكذلك شرلوك هولمز كما سنرى.

يقول هولمز: "إنسانٌ، أو إنسانٌ مجرم على الأقلّ، فَقَدَ كلَّ مشروعٍ أو أصالة" ("مغامرة أشجار الزان"). الفردية وروح المبادرة (أو المشروع، خاصةً المشروع الاقتصادي): هذا ما يريد هولمز أن يزيله. وما يحثّه ليس الإشفاق على الضحية، أو رعب الجريمة الأخلاقي أو المادي، بل خاصيّتها الثقافية: فرادتها وغموضها. ففي القصّ البوليسي كلّ ما هو متكرر وواضح يكفّ عن كونه إجراميًا ويكون، إذًا، غير جدير بـ "الاستقصاء": يدور كتاب أغاثا كريستي الأول في الفترة ذاتها التي شهدت مجازر الحرب العالمية الأولى، لكن عملية القتل الوحيدة ذات الأهمية تحدث في الطابق الثاني من مبنى في الريف. الفرادة والغموض: فالقصّ البوليسي يتعامل مع كلِّ عنصر من عناصر السلوك الفردي يرغب في السرية على أنه جرم، حتى لو لم يكن هنالك أثر للجريمة (انظر مثلاً، "الرجل ذو

---

(١) بات النجاح الجماهيري الذي حققه القصّ البوليسي مُبْرَماً في العام ١٨٩١ مع القصص القصيرة الأولى التي كتبها آرثر كونان دويل في Strand Magzine. أمّا "دراسة بالقرمزي"، التي صدرت قبل ذلك بأربعة أعوام وكانت مطابقة تماماً للقصص اللاحقة، فقد منيت بإخفاق يكاد أن يكون مُطْبَقاً. وبين هذين التاريخين ثمة العام الذي وقعت فيه الجرائم التي ارتكبها جاك المغتصب، ١٨٨٩، وقصص جرائم لم يتم التوصّل إلى حلّها، أي جرائم من دون فاعل. والقصّ البوليسي لا بدّ له أن يسكّن الخوف من أن يظلّ المجرم مجهولاً يواصل تجواله في المجتمع.

الشفة المقلوبة"، و"الوجه الأصفر"، و"فضيحة في بوهيميا")[١]. هكذا يتمّ تدريجيًا دسّ الفكرة التي مفادها أنّ كلّ ما يرغب الفرد في حمايته من تدخّل المجتمع – أي "الحرية" الليبرالية – يحبّذ الجريمة بل ويتوافق معها، وهذه الفكرة هي مصدر الافتتان بـ "أسرار الغرفة المقفلة". فالقاتل والضحية في الداخل، أما المجتمع – البريء والضعيف – ففي الخارج. وإذ تلتمس الضحية ملاذاً في عالمٍ خاص، فإنها تلقى حتفها هناك على وجه التحديد، حتفها الذي ما كان يمكن أن ينزل بها لو كانت بين الحشد. لقد اخترعت البرجوازية الباب لكي يحمي الفرد؛ لكنه يغدو الآن ضَرْبًا من التهديد؛ وما يُنصَح به المرء هو ألاّ يدير قفلاً على الإطلاق. (وفي قصيدة الأرض اليباب لإليوت: "لقد سمعتُ المفتاح/ يدور في الباب مرّة ومرّة فقط/ نفكّر في المفتاح، كلٌّ في سجنه/ وإذْ يُفَكِّرُ في المفتاح، كلٌّ يؤكّد سجنًا"). ذلك هو الطموح الشمولي إلى مجتمع شفّاف: "يا زميلي العزيز" يقول هولمز لواطسون، "لو نستطيع أن نطير خارج تلك النافذة الواسعة يدًا بيد، ونرفّ فوق تلك المدينة العظيمة، ونزيح الأسقف بلطف، ونتلصّص على تلك الأشياء الغريبة التي تجري..." ("قضية هوية"). يوجد هولمز لأنَّ بيتر بان لا وجود له: فالطيران عبر ثقوب الأبواب لم يَعُد ممكنًا.

يلتقي القاتل والضحية في الحجرة المقفلة لأنهما متشابهان في الجوهر. وفي ثلث قصص السّر آرثر كونان دويل على الأقلّ، كان المجرم ضحية جرم سابق والعكس بالعكس. أي أنَّ الضحية قد طلب الجريمة: بسبب ماضيه الظليل وبسبب أنّه أراد أن يكتم أسرارًا، فدرأ بذلك عن نفسه "عون" المجتمع؛ وأخيرًا بسبب أنّه، مثل المجرم تمامًا، لا يزال مخلصًا لفكرة الملكية الفردية. فالقصّ البوليسي ينشأ في الوقت ذاته مع التروستات، والمصارف الكبيرة، والاحتكارات: تلك الآليات التي تجعل الثروة مجردة من الطابع الشخصي وتفصل بين الرأسمال والرأسمالي. أمّا

---

(١) "لقد سمعني أقول أن الأشياء الأغرب والأشدّ فرادة غالباً ما تكون مرتبطة ليس بالجرائم الكبيرة بل بالجرائم البسيطة، بل إننا نجدها في بعض الأحيان في تلك الحالات التي يكون فيها ثمة مجال للشكّ في أن يكون هناك أيّ جريمة فعلية" ("عصابة الرؤوس الحمراء").

الضحية، من جهة أخرى، فلا تزال مرتبطة برأسمالها الصغير، شأنها شأن المجرم الذي يطمع في ملكها. لقد غدر بهما الاستقلال الاقتصادي. والقصّ البوليسي يجسّد التناقض بين الحياة والملكية وبين الحياة والفردية: كيما تحوز إحداهما عليك أن تتخلى عن الأخرى. ذلك هو قانون كافكا العنيد الذي يسري هنا، لكن القصّ البوليسي لا يستطيع أن يرى القصر الذي أصدر هذا القانون.

وتزداد نسبة القتل المئوية في قصص آرثر كونان دويل بمرور السنين. وبعده، يغدو القتل هو المعيار. فالقصّ البوليسي يحتاج الموت، الذي يسبغ عليه ملامح قديمة(١). فهو ليس حدثًا طبيعيًا أو كونيًا قطّ. بل على العكس: إنّه إرادي على الدوام، فرداني على الدوام. وهو صراعٌ على الدوام (عذابٌ، وخصومةٌ). وهو على الدوام عقاب مَنْ ينتهك حدود السواء، بإرادته أم بغير إرادته. فمن يميّز نفسه يحدّد مصيره. ولكي يتفادى المرء الموت (ومن الذي لا يرغب في تفاديه؟) فإنّه يُنْصَح بأن يمتثل لصورة نمطية: فبهذه الطريقة، لن يقع قطّ ضحيةً أو يكون مجرمًا. وما يُنْصَح به، حقيقةً، هو ألا يأتي المرء إلى العالم قطّ، كيلا يستسلم لما دعاه فرويد غريزة الموت: التي هي "تعبير عن قصور ذاتي في صميم الحياة العضوية"(٢). وشخصيات القصّ البوليسي قاصرة ذاتيًا بالفعل: فهي لا تنمو. وبذلك يكون القصّ البوليسي مناهضًا للرواية جذريًا: فهدف السرد لم يعد تطور الشخصية باتجاه الاستقلال، أو التغيّر انطلاقًا من وضعٍ بدئيّ، أو تقديم الحبكة على هيئة صراعٍ أو حلزون تطوري، أو رسم صورةٍ لعالمٍ متنامٍ يصعب شدّه إلى خاتمة ونهاية. وعلى العكس، فإنَّ هدف القصّ البوليسي هو العودة إلى البداية. فالفرد يباشر السرد ليس لأنّه يعيش، بل لأنه يموت. والقصّ البوليسي يضرب بجذوره في شعيرةِ تضحيةٍ. فلكي تعيش الصور النمطية، ينبغي أن يموت الفرد، ثمَّ يموت مرّة

---

(١) ورنر فوخس، Todesbilder In der Modernen Gesellschaft، فرانكفورت على الماين، ١٩٦٩.

(٢) سيغموند فرويد، "ما وراء مبدأ اللذّة"، في الطبعة المعيارية لأعمال سيغموند فرويد النفسية الكاملة، تحرير جيمس ستراتشي، المجلد ١٨، لندن، ١٩٥٥، ص ٣٦.

أخرى في هيئة المجرم. ولكي تبدأ القصة وتَعيش الصور النمطيـــة، لا بـــدَّ مـــن ضحية: وإلاّ لما كان ثمة ما يُقال. وعلى الشخصيات "البريئـــة"، فـــي الواقـــع، أن توضح وحسب أنّها الصور النمطية التي هي عليها، وكانت عليها، وستظل عليهـــا: أي أنَّ عليها أن توضح أنّها لا تعرف أيّ تاريخ: "يبدو، إذًا، أنَّ الغريزة هي حافز متأصّل في صميم الحياة العضوية لاستعادة حالة سابقة اضطر الكائن الحـــي إلـــى تركها بضغطٍ من بعض القوى الخارجية المثيـــرة للاضـــطراب..."[1]. واســـترداد وضعٍ سابقٍ، أو العودة إلى البداية، هما بمثابة دَفْعٍ بالغيبة؛ إعلانٍ عن الوجود فـــي غير مكان، إعلانٍ عن الوجود خارج المكان الذي تفلّتـــت فيـــه القـــوى المثيـــرة للاضطراب؛ وتبيانٍ، مرّة أخرى، أنَّ المرء على ما هو عليه. ونكـــوص القـــصّ البوليسي على مستوى التركيب (من الحبكة إلـــى الحكايـــة، مـــن الجريمـــة إلـــى الاستهلال) يكرّر ما لدى "الأخيار" من قهر التكرار[*]. وكذلك هو الحال أيضًا مـــع القارئ الذي تجذبه على وجه الدقّة تلك الترسيمة التكراريـــة الوسواســـية، فيغـــدو "عاجزًا" عن التوقّف قبل أن تُغلق الدائرة ويعود إلى نقطة البداية. أمّـــا التكـــوين، المُقْصى من داخل السرد، فيتبخّر عندئذٍ بالنسبة للقارئ أيـــضًا. فهـــو لا يقـــرأ إلا بقصد أن يبقى على ما هو عليه: بريئًا. والقصّ البوليسي يدين بنجاحه إلى حقيقـــة أنه لا يسهم في التكوين ولا يعلّم شيئًا.

يقول هوركهايمر وأدورنو: "المجرم الذي تقتصر ذخيرتـــه برمّتهـــا علـــى الحفاظ على الذات لا شكّ أنّه صاحب شخصية ضعيفة أشـــدّ الـــضعف؛ والمجـــرم المعتاد هو فردٌ قاصر.... القدرة على الوقوف كفرد بمعزل عـــن المحـــيط، وفـــي الوقت ذاته القدرة على إقامة صلة مع ذلك المحيط – وامتلاك موطئ قـــدم فيـــه – عبر أشكال التواصل المتفق عليها، هي قدرة تآكلت لدى المجرم. فهو يمثّل نزوعًا عميق الجذور لدى الكائنات الحية، وإزالة هذا النزوع هي علامة كلّ تطور: إنّـــه النزوع إلى إضاعة النفس في المحيط بدلاً من لعب دورٍ فاعلٍ في هـــذا المحـــيط؛

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٦.

(*) سبق أن شُرِح مصطلح قهر التكرار في هامشٍ سابق في الفصل ٢.

والميل إلى ترك النفس والغوص في الطبيعة من جديد. وقد دعا فرويد هذا النزوع غريزة الموت.... ثمة نفي لدى المجرم لا يشتمل على مقاومة"(١). غير أنّ القصّ البوليسي يقلب هذه الصورة على رأسها. فالبريء، وليس المجرم، هو المستسلم، والعاجز عن الدفاع عن نفسه. أمّا المجرم فهو عكس راسكولنيكوف، الذي لابدّ أن يعترف بفعلته، ويتعرّى أمام الدنيا، ويحطّم درعه الفردي بنفسه: ومن هنا عدم أهمية التحقيق في رواية دوستويفسكي الجريمة والعقاب. وعلى العكس، فإنّ القصّ البوليسي لا يني يقدّم المجرم كوعيٍ كتيمٍ مكتفٍ بذاته منكبٍّ تمامًا على هدفه. ولكي تكون تضحية الفرد ناجعةً و"تربوية"، عليه أن يكون محبوًّا بجميع الخصال. وهذا يعكس علاقةً جديدة مع العقاب القانوني: ففي أواسط القرن التاسع عشر، تحولت بؤرة الاهتمام من الإعدام إلى المحاكمة. وفي حين يشدّد الإعدام على ضعف الفرد من خلال تدمير جسده، فإنّ المحاكمات ترفع من شأن الفردية: فهي لا تدين هذه الفردية إلاّ بعد أن توضح عظمتها القاتلة. فالمجرم هو الشخص الذي يعمل بوعي على الدوام. وعلى هذا الأساس، فإنّ القصّ البوليسي يفصل السرد النثري عن التأريخ ويربطه بعالم القانون. يقول ماكس فيبر: "القانون الحديث موجّه ضدّ الفاعل، وليس ضد الفعل... [وهو] يتحرّى "الذّنب" الذاتي، أمّا التاريخ، ما دام يسعى إلى البقاء كعلم تجريبي، فيتحرّى الأسس "الموضوعية" للأحداث الملموسة وعاقبة "الأفعال" الملموسة؛ ولا يسعى لإصدار حكم على الفاعل"(٢). وفي القصّ البوليسي، كما هو الحال في القانون، لا يكون للتاريخ أهمية إلا بوصفه انتهاكًا ولذلك ينبغي أن يُكْبَت تمامًا. ومرّة أخرى، فإنّه لا مبرّر لوجود المثل الأعلى. لكن المثل الأعلى الذي يوجد هو مثل سلبي، قائم على افتقار (كما هو حال الصور النمطية والبراءة)، ولكي يبدو واقعيًا، فإنه يحتاج حاجةً ماسّة إلى نقيضه.

---

(١) ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو، ديالكتيك التنوير، لندن ١٩٧٣، ص ٢٢٦-٢٢٨.

(٢) ماكس فيبر،"دراسات نقدية في منطق العلوم الثقافية"، الجزء II: "الإمكانية الموضوعية والعلّة الكافية في التفسير التاريخي"، في منهجية العلوم الاجتماعية، نيويورك ١٩٤٩، ص ١٦٩.

لقد أكّدتُ على الأخلاق الفردانية التي ينسبها القصّ البوليسي إلى المجرم. غير أنَّ المرء إذ يقرأ آرثر كونان دويل يكتشف أنَّ المجرمين لا ينتمون قطّ إلى البرجوازية. فالقصّ البوليسي يفصل بين الفردية والبرجوازية. ذلك أنَّ البرجوازية لم تَعُدْ نصيرة المخاطرة، والجِدَّة، وانعدام التوازن، بل نصيرة التعقّل، والمحافظة، والركود. وإيديولوجيا القصّ البوليسي الاقتصادية تقوم برمّتها على الفكرة التي مفادها أنّ العرض والطلب ينزعان بصورة طبيعية تمامًا باتجاه التوازن التام. والتشويق غالبًا ما ينشأ من انتهاك قانون التبادل بين قيم متكافئة: كلٌّ من يبيع أغلى من سعر السوق أو يقبل معاشًا أقلّ لا يمكن إلاّ أن يكون مدفوعًا بدوافع إجرامية(١). فمثل هذه الإنفاقات "الباهظة" – التي تذكّر على نحوٍ مميّز باستثمارات محفوفة بالمخاطر – تزرع الاضطراب والتقوّض في عالمٍ يحافظ على أن يكون توزيعُ الدخل قد حدث مرّة وإلى الأبد، وعلى أن تكون فرص التسلّق الاجتماعي قد تلاشت (إنجلترا عند نهاية القرن التاسع عشر، مع بدء تدهور حصصها الإمبراطورية وزيادة تطفّلها على هذه الحصص). وما السرقة، حقًّا، إن لم تكن إعادةَ توزيعٍ عنيفة للثروة الاجتماعية؟ وهل هي مصادفة حقًّا أن تغدو السرقة رمزًا ثقافيًا عظيمًا في أول بلد يشهد حركة نقابية قوية؟ غير أنَّ السرقة حاسمة لسببٍ آخر أيضًا. فالمال هو الدافع الدائم وراء الجريمة في القصّ البوليسي، لكن هذا الجنس الأدبي صامت تمامًا بشأن الإنتاج: ذلك التبادل غير المتكافئ بين قوة العمل والأجور والذي هو المصدر الحقيقي للثروة الاجتماعية. فالقصّ البوليسي، مثل الاقتصاديات الشعبية، يحثّ البشر على التماس سرّ الربح في ميدان التوزيع، حيث لا يمكن إيجاده، بل يجد المرء عوضًا عنه ضروب السرقة، والاحتيال، والخداع، والمزاعم الزائفة، وما شابه. ذلك أنَّ النقمة على ما هو فاسد ولا أخلاقي في الاقتصاد ينبغي أن تتركّز على هذه الظواهر. أما المصنع فبريء، وحرٌّ، إذًا، في أن يواصل سيره ونشاطه.

---

(١) ويتبيّن، بالمثل، أنَّ كلَّ شيء زائد أو غير ضروري – حبل جرس للزينة، كمبيالة بلا رصيد – هو أداة للموت. ولهذا السبب فإنه ما من مجال للحب في القصّ البوليسي. فالحب – أو الرفع من مرتبة الموضوع("هي/هو ليسا مثل الآخرين") ورفض استبداله("هو/هي أو لا أحد") – يمكن بالفعل أن يكون عرضة لاتّهامه بانتهاك مبدأ التساوي أو التكافؤ ذلك الانتهاك الفادح. ولا عجب أنَّ الهوى الحقيقي ينتهي على الدوام إلى العمل على نحو يعود على المجرم بالفائدة.

دعونا نعود إلى المجرم الذي ينتمي عمومًا إلى واحد من نمطين سوسيولوجيين كبيرين: النبيل ومُحْدَث النعمة. حيث يمثّل الإجرام، في الحالة الأولى، ردّة فعلٍ على تناقص الثروة، ومعاكسةً لمجرى التاريخ الطبيعي. وما يستهدفه تدخّل المحقّق في هذه الحالة هو التأكيد الواضح على أنَّ الاقتصاد سوف يتبع منطقه الخاص، ولن يُنْتَهَك بما يبدو كأنّه انبعاث إرادةٍ اعتباطيةٍ إقطاعية. أمّا في الحالة الثانية، حالة مُحْدَث النعمة، فنجد أنَّ هذا الأخير يطمح إلى قفزةٍ اجتماعية مفاجئة. وأنَّ طيف التراكم البدئي يتجسّد فيه: رأس المال بوصفه سرقة، بل بوصفه جريمة قتل. وإذ يمسك المحقّق بهذا المجرم، فإنّه يعمل على تبديد ذكريات تثير ألم جمهوره الكاره للثقافة: ذكريات الخطيئة الأصلية في "شرعية" القرن التاسع عشر. وكما أنّه لن يكون لهذا العالم مستقبل، كذلك فإنَّ جذوره المصابة في الماضي ينبغي اجتثاثها.

ثمّة أيضًا مجرمٌ ثالثٌ دائم الحضور: هو زوج الأمّ، أو الأب بالتبني الذي يتدخّل لكي يستولي على الإرث. ولعلّ هاجس هذا الأمر الأخير أن يكون أعظم هواجس القصّ البوليسي، كما نتوقّع في خيالٍ اقتصادي لا يهمّه سوى تعزيز النظام القائم، الذي يمثّل أيضًا ضَرْبًا من الوضْع الشرعي، يقوم على سلطة الأب الفعلي ويكرّسه الرابط العائلي، الذي يدفع النزعة الأنانية الفردية إلى الاعتدال ويضفي عليها نوعًا من الطابع الروحاني. غير أنَّ زوج الأم يقتحم هذه الأنشودة الرعوية الفيكتورية، لكي يحطّم جميع الروابط ويسفّهها بغية تحقيق مكاسبه الخاصة والحصريّة. وبذلك تكون الغاية من حضور زوج الأم في القصّ البوليسيّ إيضاح الفارق بين "أبٍ" (يحثّه تحقيقُ رفاه أبنائه) و"مواطنٍ عاديّ" (يريد أن ينهبهم). فما إن يلاحظ المرء شرَّ هذا الأخير حتى يُسَاق إلى القول: "إنَّ أبًا ما كان ليفعل ذلك قطّ". بيد أنَّ هذا الرجل البائس لا يفعل في حقيقة الأمر سوى ما فعله الأب الفعلي بأشكالٍ ألطف. فهو يريد أن يحدّ من أولئك الأبناء – بعددهم الكبير– على نحوٍ لا يختلف في جوهره عن محاولة الآباء الفعليين من البرجوازية المتوسطة الإنجليزية في ذلك الحين ألاّ يأتون بهم إلى الدنيا مهما كلّف الأمر (كما تشير الدراسات السكانية). وكان النصر قد انعقد لهذا النوع من الاقتصاد عبر الإمساك عن الجنس

وعبر الجماع المبتور، وذلك مقابل إحباط إيروسيّ عميق وتوترات انفعالية جارحة، تمَّ إسقاطها آنذاك على العلاقات مع الأبناء، خاصةً البنات. وما يعمد إليه أزواج الأمهات عند آرثر كونان دويل هو إخفاء بنات زوجاتهم عن أعين العالم، أو حبسهنّ، بل وإغرائهنّ بمزاعم زائفة: مظاهر الغيرة الجنسية الشفافة جميعها. وما يعنيه هذا هو أنَّ زوج الأم البائس يشبه بعض الشيء ذلك "العمّ" الشهير الذي سبق للتحليل النفسي الباكر أن أثار أمره واعتبره بمثابة قناع للأب. ولا حاجة للقول إنّ آرثر كونان دويل، بخلاف فرويد، لم يكن يحاول أن يجعل من موضوعٍ سمجٍ وبغيضٍ ذلك الموضوع "المقبول": فلو اشتبه بأنّه يفعل ذلك، لكان قلمه قد تجمّد في يده. فالإيديولوجيا - الوعي الزائف- ليست ضَرْبًا من الكذب، على ذلك النحو الذي يفترض أنَّ الكاذب يعرف الحقيقة. والأحرى أنّ الإيديولوجيا ليست كذبًا على الصعيد الذاتيّ (a parte subjecti)، حتى لو كانت كذلك في الحقيقة. وسوف أعود إلى هذه النقطة.

ثمّة مشكلة جديدة تطرحها الاعتبارات السابقة. فحقيقةُ امتلاكِ أو استبعادِ المجرم، في قصص كونان دويل، خصائص ثقافية معينة تعني أنّه ليس مجرّد "حامل" لـ "الوظيفة السردية التي تؤدّيها الجريمة". فهو لا يتحدد بموقعه التركيبي وحسب: بل هو مرتبط أيضًا بسمات تبديلية عديدة. وبذلك يبدو هجوم ليفي شتراوس على بروب هجومًا مبرّرًا تمامًا: "مما يُسَجَّل لبروب اكتشافه أنَّ محتوى الحكايات قابل للتبديل. لكنه غالبًا ما ينتهي إلى أنَّ ذلك هو أمر اعتباطي، وهذا هو السبب في المصاعب التي واجهها، ذلك أنَّ التباديل ذاتها تخضع لقواعد"[١]. غير أنّ الحال بعكس ذلك عند أغاتا كريستي. فكتبُها التي تزيد على المائة تنطوي على رسالة واحدة وحيدة: يمكن للمجرم أن يكون أيّ أحد: السارد، "المحقِّق"، جماعة المشبوهين بأكملها، الأشدّ شبهةً، الأقلّ شبهةً، أشدّ العشاق شغفًا، أسوأ الأوغاد سمعةً. وذلك يعني أنَّ أغاتا كريستي تزيل جميع القيود التبديلية. وبهذا يغدو

(١) كلود ليفي شتراوس، "تأملات في عمل فلاديمير بروب"، في الأنثروبولوجيا البنيوية 2، هارموندزورث 1978، ص 135.

المضمون غير ذي صلة أو أهمية: ولا يبقى سوى الوظيفة كما حدّدتها آلية التركيب الشكلية. ليفي شتراوس على خطأ، بروب على صواب. أو إنَّ مورفولوجيا بروب توفّر مقاربة للسرد المتسلسل الحديث، الذي يزدهر على المفارقة أو التناقض، هي المقاربة الأفضل. وتكمن المفارقة في أنَّ على هذا السرد أن يحكي قصصًا جديدة أبدًا لأنّه يتحرك ضمن ثقافة الرواية، التي لا تنفكّ تطالب بمضمونٍ جديد[1]؛ وعليه في الوقت ذاته أن يعيد إنتاج ترسيمة هي ذاتها على الدوام، ليس بسبب الحاجات "الإنتاجية" (إنتاج الأعمال المتسلسل) وحسب، بل لسببٍ أعمق، يتمثّل في أنَّ هذا السرد هو تجسيد لضَرْبٍ من الشلل والنكوص يعتري نموذج الرواية الثقافي. وهذا هو السبب وراء ما نجده في القصّ البوليسي من ربط بين جِدَّةٍ متواصلة في المضمون وثباتٍ دائم في التركيب. غير أنَّ ذلك يأخذنا أبعد من بروب بكثير. فانعدام أهمية المضمون ليس مجرّد "ادّعاء" أو "تظاهر" بل معطىً إشكاليّ، وواقعة تستدعي التفسير. وهو واقعة ثقافية – وليست تركيبية– تغدر بالطموح إلى إنسانيةٍ شكليةٍ تمامًا ومتعاوضة تاليًا أو قابلة للتبديل فيما بينها: حيث لا أهمية مطلقًا لما "يكون عليه" المرء، لأن الشيء الوحيد المهمّ هو ما يجبر التركيب الاجتماعي المرءَ أن يفعله[2].

---

(١) انظر حول هذا الأمر: أمبرتو إيكو، "Il mito di Superman"، في Apocalttici e integrati (١٩٥٥)، ميلانو ١٩٧٤، ص ٢٣٢ وفي مواضع أخرى.

(٢) التزامن المُشار إليه هنا بين الجديد والثابت الذي لا يتغير كان قد رسّخه بنيامين في كتاباته عن بودلير واعتبره مشابهاً لبنية السلع، حيث يكون المضمون الجديد أبداً (أي القيمة الاستعمالية) مجرّد دعامة لثبات وتجرّد شكل السلع، أي قيمتها التبادلية. (حول هذا الأمر وصلته بنظرية بنيامين في الأليغورة، انظر مقدمة calibano 2: Il nuovo e il sempreuguale، روما ١٩٧٨،). غير أنّ الحل الذي يقدمه بنيامين يبدو لي غير وافٍ قطّ، مع أنّه يفسّر دون شكّ واحداً من أوجه المشكلة. والحقيقة، أنّ صيغة "الثابت الذي لا يتغيّر"، بخلاف القيمة التبادلية، ليست ذلك الكيان المجرّد حقّاً، أي المفتقر إلى أيّ تحديد؛ وعلى العكس من ذلك: هي نوع من التركيب المحبوّ بمعنى، بل بمعنى نوعيّ، يختلف تبعاً لعناية المرء بالقصّ البوليسي أو بقصص الخيال العلمي أو الشعر الأليغوري الحديث. يخبرنا بنيامين، في حقيقة الأمر، عمّا يربط السلعة بنصٍّ ما، لكنه لا يخبرنا عمّا يفرّق بينهما.

المحقّق

يقول هولمز: "إنْ كنت أدّعي لفنّي عدالة كاملةً، فذلك لأنّه ليس شيئًا شخصيًا، بل شيءٌ يتخطّاني" ("مغامرة أشجار الزان"). وهولمز يعيش ليخدم هذا الشيء غير الشخصي، التحقيق. فهو لا يستخدمه من أجل كسب شخصي: "بالنسبة للمكافأة، مهنتي هي مكافأة ذاتها" ("مغامرة العصبة الرقطاء"). وهو يضحي بفرديّته من أجل عمله: فسلاسله التي لا تنتهي من ضروب التنكّر، وليالي السهاد، وعدم القدرة على الأكل أثناء التحريات كلّها استعارات لذلك. وعلى هذا النحو، فإنّ هولمز يقدّم صورة مسبقةً لتضحيات الفردية الأخرى – فردية المجرم– ويُشَرْعِنها. والمحقّق يتخلى طواعيةً عن الأخلاق الفردانية، لكنه يظلّ محتفظًا بذكراها. وهذا ما يمكّنه من أن "يفهم" المجرم (ومن القيام بأفعال إجرامية حين يكون ذلك ضروريًا): فهو أيضًا مجرم، بالقوة وعلى مستوى الإمكان. وفي صورتيّ المحقّق والمجرم ثمّة نكران واحد للذات، ثمّة تضحية وحيدة، تُؤَدَّى بطريقتين مختلفتين. وهذا ما نراه في "المشكلة الأخيرة" حين يغطس هولمز وموريارتي في شلالات ريشنباخ، و"كلٌّ منهما حبيس ذراعي الآخر".

ويتوافق هذا الكبح الطوعي للذات مع هواية هولمز لفنّه (شأن كلّ محقّق كلاسيكي آخر). وهذه الهواية ليست بالأمر السطحي، بل عمل يُنْجَز من أجل لذّة العمل: "بالنسبة للإنسان الذي يحبّ الفنّ للفنّ... غالبًا ما تُستَمدّ اللذّة الأروع من تظاهراته الأقلّ أهمية والأدنى مرتبةً" ("مغامرة أشجار الزان"). هكذا يتبيّن أنّ هولمز ليس شرطيًا، بل مثقف انحطاطيّ (كما هو واضح على نحو صارخ من حالات هروبه إلى الموسيقا والكوكايين). إنّه المثقف الذي كفَّ عن كونه شخصًا وبات نتاجًا: "[هذه القضية] حمتني من الملل.... "الرجل لا شيء، أمّا العمل فكلّ شيء"(*) كما كتب فلوبير إلى جورج صاند" ("عصابة الرؤوس الحمراء"). إنّه

(*) بالفرنسية في الأصل: "L' homme c`est rien - l'oeuvre c`est tout".

المثقف الذي يناقشه ماكس فيبر وت. س. إليوت. يقول فيبر: "في حقل العلم، وحده الذي يكرّس نفسه تمامًا للعمل الذي بين يديه تكون له "شخصية". وهذا ما يصحّ في حقول أخرى غير حقل العلم؛ فما من فنان عظيم إلاّ وكرّس كلّ ما يقوم به لخدمة عمله وعمله وحده"(١). ويقول إليوت: "التقدّم الذي يحرزه الفنان هو تضحية متواصلة بالنفس، انطفاء متواصل للشخصية... كلما زاد كمال الفنان، زاد اكتمال الانفصال لديه بين الإنسان الذي يعاني والعقل الذي يخلق.... ليس الشعر إفلاتًا للانفعال، بل فرار من الانفعال؛ ليس تعبيرًا عن الشخصية بل فرار من الشخصية.... انفعال الفنّ بعيد عمّا هو شخصي. ولا يستطيع الشاعر أن يبلغ هذا الابتعاد عمّا هو شخصي دون أن يُسْلِم نفسه كليًا للعمل الذي يعمله"(٢). تدعو هذه الكلمات إلى إعادة تعريف مفهوم الانحطاطية، لكي نفصله عن فكرة "الانحطاط" المبهمة ونربطه بمفهوم "التطور الرأسمالي". فالثقافة الانحطاطية تصف ذاتها بأنها سيرورة عمل مغترب (إليوت: "يُسْلِمُ نفسه كليًا للعمل الذي يعمله"). والفنّ للفنّ له جذوره في الإنتاج للإنتاج.

ولكي نعود إلى هولمز. فإنه ليس شرطيًا بل محقّق خاص: ينفصل التحقيق لديه عن أغراض القانون. فتحقيقه هو هدف ثقافي محض. وفرار المجرم كيما يكتمل التحقيق (كما يحدث، في الحقيقة) هو أفضل من أن يُلقى عليه القبض وتُجهض إعادة البناء المنطقية. غير أنّ النتيجة المنطقية التي تترتب على هذا هي أنّ العالم الثقافي أنجع وسيلة لضبط الأمن والمحافظة على النظام. والقصّ البوليسي هو تسبيحٌ بحمد ما تمتلكه الثقافة من مقدرة على القسر: تلك المقدرة التي تثبت أنها أكثر نجاعة من القمع المؤسساتي الصرف والبسيط. وثقافة هولمز - مثل الثقافة الجماهيرية، التي ساعد القصّ البوليسي في إيجادها- سوف تطاولك حيثما كنت. فهي تعرف كلّ معطيات الوجود الفردي الهامة وتنظّمها، وتحدّدها كجزء من

---

(١) ماكس فيبر، "العلم كصنعة"، في مختارات من ماكس فيبر: مقالات في علم الاجتماع، تحرير ه. ه. غيرث وسي. رايت ميلز، لندن ١٩٧٠، ص ١٣٧.

(٢) ت. س. إليوت، "التراث والموهبة الفردية"، في الغابة المقدسة، لندن ١٩٦٦، ص ٥٣-٥٤، ٥٨.

الوجود الاجتماعي. وكلّ قصة بوليسية إنّما تعيد الإفصاح عن مَثَل بنتام الأعلى، البانوبتيكون: ذلك السجن النموذجي الذي يشير إلى تحول الليبرالية إلى حالة شاملة من قابلية التفحّص[1]. وعلاوةً على ذلك، فإنَّ ثقافة هولمز تبدد القلق العميق لدى مجتمع يتوسّع: خوفه من إمكانية أنَّ يؤدّي التطور إلى إطلاق طاقات نابذة مما يجعل الضبط الاجتماعي الناجع مستحيلاً. وهذه مشكلةٌ تبرز واضحةً في المتروبول، الذي سرعان ما يغدو مكانًا للاختباء مربكًا ولا سبيل إليه وحيث يمكن أن تسود الغفلية التي توفّر الحصانة والإفلات من العقاب. ولقد رأينا إجابة القصّ البوليسي عن المشكلة الأولى: لا يمكن للطرف المذنب قطّ أن يختفي بين الحشود. فسُبُلُه تغدر به ككائن فرديٍّ، وهشٍّ إذًا. لكن القصّ البوليسي يقدّم أيضًا طَمْأَنَةً بشأن النقطة الثانية. فجميع تحريات هولمز تصاحبها وتدعمها آليات نقل واتصال جديدة وكاملة. والمركبات، والقطارات، والرسائل، والبرقيات، في عالم آرثر كونان دويل، هي حاسمة جميعًا وترتقي دائمًا إلى مستوى التوقعات. حيث توفّر لعملية الاعتقال ذلك الدعم الضمني الذي لا يمكن الاستغناء عنه. صحيحٌ أنَّ المجتمع يتوسّع ويغدو أكثر تعقيدًا، غير أنّه يخلق أيضًا إطارًا للضبط والسيطرة، وشبكةً من العلاقات تشدّه معًا بذلك الإحكام الذي لا سابق له.

ولكن دعونا ننظر بمزيد من الإمعان في صورة الثقافة التي يبثّها القصّ البوليسي. فقد جسّد المحقّق، منذ إدغار آلان بو، نوعًا من المثل الأعلى العلميّ: فهو يكتشف الصلات السببية بين الحوادث: وفَضُّ اللغز يعني أن تُرَدَّ هذه الحوادث إلى قانون. بيد أنَّ الثقافة البرجوازية الرفيعة - عند منقلب القرن- كانت تتردد في قناعتها أنَّ من الممكن أن تضع اشتغال المجتمع في إطار قوانين علمية، أو موضوعية. يقول ماكس فيبر: "ونتساءل... كيف يمكن لنسْبَة نتيجةٍ ملموسةٍ إلى سببٍ "فرديّ" أن تكون ممكنةً وقابلة للتحقيق من حيث المبدأ وبوجهٍ عام ما دام عدد العوامل المسببة التي اشترطت وقوع "الحدث" الفرديّ هو عدد لا متناه وما دامت تلك الأسباب الفردية جميعًا وبالمطلق قد كانت لازبةً حقًّا لوقوع النتيجة في شكلها

(١) حول هذا الأمر، انظر كتاب كارل بولاني أصول عصرنا: التحول العظيم (١٩٤٤)، لندن ١٩٤٥، وكتاب ميشيل فوكو المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن (١٩٧٥)، لندن١٩٧٧.

الملموس. إنّ إمكانية الانتقاء من بين عددٍ لا متناه من المحدّدات هي أمر مشروط، أولاً، بالصيغة التي تتخذها مصلحتنا التاريخية"[١]. ما يراه فيبر، إذًا، هو أنّ العلم الاجتماعي لم يَعُد قادرًا على إنتاج اتفاقٍ عام. فكما أنّ الحياة الاقتصادية والسياسية لا تنطوي على "مصلحة عامة"، كذلك لا يمكن أن توجد في هذه الحياة منظومة قيم مشتركة. وليس ثمّة سوى قيم بالجمع، كلٌّ واحدة منها في صراع دائم مع مُثُلِ القيمِ الأخرى التي هي "مقدّسة لدى الآخرين بِقَدْر قيمنا المقدّسة لدينا"[٢]. وهذه الصورة ليست مقنعة تمامًا: فثمّة علاقة معقدة ومدهشة بين التحيّز المتصارع الذي يَسِمُ منظومة القيم الحديثة وبين قدرتها على فرض المساواة والتكامل. غير أنّه ينبغي أن نعود إلى القصّ البوليسي، الذي يهدف إلى إبقاء العلاقة بين العلم والمجتمع تلك العلاقة غير الإشكالية. فما الذي يفعله القصّ البوليسي، حقيقةً؟ إنّه يخلق مشكلةً، "نتيجةً ملموسةً" – هي الجريمة – ويعلن لها سببًا واحدًا: هو المجرم. وبذلك فإنّه يهمل أسبابًا أخرى (ما الذي يجعل المجرم مجرمًا؟) ويبدّد الشكّ في أنّ كلّ انتقاء متحيّز وذاتيّ. ومن ثمّ، فإنّ اكتشاف ذلك السبب الفريد يعني، أيضًا، إعادة توحيد السببية والموضوعية وإعادة ترسيخ الفكرة التي مفادها وجود مصلحة عامة في المجتمع، تكمن في حلّ ذلك اللغز واعتقال ذلك الفرد عينه، وليس أيّ أحد آخر. وبإيجاد حلّ واحد يصحّ عند الجميع – حيث لا يتيح القصّ البوليسي وجود قراءات بديلة– فإنّ المجتمع يثبّت وحدته، ويعلن، مرّة أخرى، أنّه بريء. وإذا ما كان القصّ البوليسي ينبع، حقيقةً، من لغز، فذلك ناجم عن غياب الحكاية، الحدث القائد، الذي أمكن لشخصيتين وحسب أن تؤسساه: المجرم والضحية. أمّا أولئك الذين لا يدركون الحكاية – أي جميع الشخصيات الأخرى في القصة البوليسية، وكذلك القارئ – فلا يمكن، إذًا، أن يكونوا مسؤولين عن الجريمة سواء بصورةٍ فاعلة أم منفعلة. ولأنّ الجريمة تُقَدَّم في شكل لغز، فإنّ المجتمع يكون في حلٍّ منها منذ البداية: وحلّ اللغز يثبت براءته.

---

(١) ماكس فيبر، "الإمكانية الموضوعية..."، ص ١٦٩.

(٢) ماكس فيبر، ("الموضوعية" في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية"، في منهجية العلوم الاجتماعية، ص ٥٧.

وكما رأينا في حالة الصور النمطية، فإنَّ البراءة، في عالم القصّ البوليسي، هي الافتقار إلى التجربة: الركود. بل إنَّ "علم" هولمز راكدٌ أيضًا. وسماته الأشدّ بروزًا ولَفْتًا للانتباه – "مفاجآته" السخيّة التي يفاجئ بها الزبائن والأصدقاء (مثل كلماته الأولى لواطسن البائس، في "دراسة بالقرمزي": "أتصوّر، أنّك كنت في أفغانستان")– تدين بوجودها إلى واقعة أنَّ هولمز يعلم جميع الأسباب الممكنة لكلّ حدث مفرد. ولذلك تكون الأسباب ذات الصلة مجموعةً متناهيةً على الدوام. بل وثابتة أيضًا: تُحْدِثُ النتيجة ذاتها في كلِّ مرّة(١). وهولمز لا يمكنه أن يخطئ، لأنّه يمتلك الشفرة الثابتة، الموجودة في قرارة كلّ رسالةٍ غامضة. والغموض هنا هو غموض بالنسبة للقارئ، الذي يظلّ جاهلاً بتلك الشيفرة، أمّا هولمز فيكشف بطرفة عين ذلك المعنى الوحيد الممكن الذي تنطوي عليه الأدلّة المتعددة. ولعلَّ كلمة "الأعراض" أن تكون أفضل من كلمة "الأدلّة"، لأنّها نتائج مرتبطة على نحوٍ منهجيّ ومطلق بأسباب أحادية المعنى وثابتة، أمّا إيكو فيقول: " نادرًا ما تكون الأدلّة مُشَفَّرة في واقع الأمر، وتفسيرها غالبًا ما يكون مسألة استدلال معقّد وليس مسألة معرفةٍ بالعلامة–الوظيفة، الأمر الذي يجعل روايات الجريمة أشدّ إمتاعًا من تشخيصِ ذات الرئة"(٢). وهذا لا يصحّ على المحقّق من النمط القديم. غير أنّه لا يقلّل قطّ من فتنته: فتشخيص الطبيب يكون مثيرًا على الدوام بالنسبة لمن يشعر بالمرض، خاصةً إذا ما كان مُطَمْئنًا. وهولمز هو ذلك الطبيب على وجه الدقّة:طبيب الفيكتوريين المتأخرين العظيم الذي يقنعهم بأنَّ المجتمع لا يزال كيانًا عضويًّا عظيمًا: جسدًا موحّدًا وقابلاً للمعرفة. أمّا "عِلْمه" فليس سوى إيديولوجيا هذا الكيان العضوي: التي تحتفي بانتصاره من خلال الربط المباشر بين العمل والمظاهر الخارجية (الجسد، اللباس): معيدةً ترسيخ فكرة مجتمع المنزلة الذي

(١) يمكن للمشكلة الواحدة أن تتكون من تراكبٍ غير معتاد لعددٍ من المشكلات، الأمر الذي رأى إدغار آلان بو باكراً جداً أنه الشكل الوحيد الممكن للجِدَّة. وسوف تبرز هذه الفكرة ذاتها على نحو مفاجئ في عدد كبير من كتيّبات القرن العشرين الموجّهة إلى كتّاب الألغاز المحتملين، حيث تَغْلب مقارنة القصّ البوليسي بالشطرنج الذي يتيح عدداً لا متناهياً من الأوضاع بمجموعةٍ متناهية من القواعد والقطع.

(٢) إيكو، نظرية، ص ٢٢٤. ولكي نشير إلى موازاة رائجة هذه الأيام: فإنّ المحقّق الحقيقي، الذي كان عليه أن يبني شيفرة لتفسير الأدلة لم تكن موجودة في السابق، ليس هولمز بل فرويد.

يتميّز بمظاهره الخارجية، وتقليديته، وسهولة ضبطه. والحقيقة، أنَّ هولمز يجسّد العلم بوصفه حسًّا عامًا. إيديولوجيًا، أو "حسًّا عامًا منظّمًا". فهو يحطّ من شأن العلم: شأنه في ذلك شأن كلٍّ من البنية الإنتاجية ومنظومة التعليم الإنجليزيتين اللتين أذلّتا هذا العلم عند منقلب القرن. غير أنّه يمجّده ويرفع من شأنه في الوقت ذاته. فالحاجة إلى أسطورة العلم كانت ماسّةً على وجه التحديد لدى ذلك العالم الذي لم يُنْتِج منه سوى القليل. ذلك أنَّ إنجلترا لم تلتحق بالثورة الصناعية الثانية: لكنها ابتدعت قصص الخيال العلمي.

وسواءٌ حُدِّدَت الأدلّة كأدلّة أو كـ "أعراض" أو "آثار"، فإنّها ليست حقائق، بل إجراءات كلامية، أو أشكال بلاغية إذا أردنا الدقّة. هكذا نجد أنَّ "العصبة" الشهيرة في قصّة هولمز "مغامرة العصبة الرقطاء"، وهي استعارة ممتازة، تتكشّف تدريجيًا بوصفها "عصبةً"، "وشاحًا"، وأخيرًا "أفعى". وكما ينبغي أن نتوقّع، فإنَّ الأدلّة غالبًا ما تكون كنايات: ضروبًا من الاقتران بالتجاور (مرتبطة بالماضي)، على المحقّق أن يمدّها بالطرف المفقود. ولذلك فإنَّ الدليل هو ذلك العنصر المحدَّد من عناصر القصة الذي تتبدّل فيه الصلة بين الدالّ والمدلول. فهو دالّ له مدلولات متعددة على الدوام وبذلك ينتجُ اشتباهات كثيرة. فالجملة التي يواصل بوارو تردادها دون كلل هي "إنَّ هذا له دلالته": وهو يعني بذلك أنّه يجد نفسه أمام شيءٍ يتعالى على المعنى العادي، الحَرْفيّ. وهذا أيضًا جزء من إثم المجرم: الذي يخلق حالةً من الالتباس الدلالي تضع تحت طائلة الشكّ تلك الأشكال المعتادة من التواصل والتفاعل الإنسانيين، ويؤلِّف، بهذه الطريقة، عملاً شعريًا جريئًا. أمّا المحقّق، من جهة أخرى، فعليه أن يبدّد الإنتروبيا، تلك الحالة الثقافية من تكافؤ الاحتمالات الذي تنتجه الجريمة ويشكّل وجهًا هامًا من أوجهها: أي أنَّ عليه أن يعيد ترسيخ الصلات أحادية المعنى بين الدوالّ والمدلولات. وعليه، بهذه الطريقة، أن يجري عملية علمية. وبلغة الشكلانيين الروس، فإنَّ المجرم ينتج الحبكة، أما التحرّي فينتج الحكاية. ومرّة أخرى، فإنَّ الأول يجسّد القطب الأدبي، أما الآخر فيجسد القطب العلمي. القصّ البوليسي هو أدبٌ يرغب في التخلّص من الأدب، وسوف أحاول أن أفسّر أسباب ذلك في الخاتمة.

واطسن

واطسن، الغبي البائس. ففي منظومة القصّ البوليسي المتضادة ليس لواطسن دور مُحَقِّق. فهو ليس واحدًا من "الأبرياء" لكي يُبَرَّأ. وحين يقف في صفّ هولمز، فإنَّ هذا الأخير يحوله إلى ألعوبة. وحين يعمد - نادرًا- إلى القيام بشيء ما من عنده (كما في "مغامرة الدرّاج المنفرد")، ينتهي إلى التصرّف بطريقة تعود بالفائدة على المجرم. غير أنَّ واطسن يبقى أساسيًا (وكذلك جميع تقمّصاته: أصدقاء المحققين المختلفين ومساعدوهم): بوصفه وظيفة أدبية قبل كلِّ شيء. فالمجرم يفتتح الفعل والمحقّق يغلقه، أمّا واطسن فيمطّه ويطيله. وهذا يعني أنَّ وظيفته النوعية هي وظيفة كمية صرف. و يمكن أن تزيد قصة بوليسية عشرة صفحات أو مئتي صفحة، دون أن يتغيّر شيء: فبنية القصّ البوليسي هي على الدوام بنية القصة القصيرة (بحسب تعريف الشكلانيين الروس، الذي يبدو أقرب التعريفات إلى الصواب). وحين يتّخذ أبعاد رواية واسمها، فإنّه لا يكون رواية إلا بعدد الصفحات التي يستغرقها، أي ماديًا، وليس بنيويًا. غير أنَّ وظيفة واطسن هي وظيفة كمية على نحوٍ أعمق من ذلك: حيث يراكم تفاصيل لا نفع فيها. ونجد في توصيفاته كلّ شيء، ما عدا الأمر الأساسي. فهو يدخل غرفةً (في "مغامرة العصبة الرقطاء"). ويأخذ بوصف أساسها على مدى صفحتين: لكنه لا يشير ولو إشارة إلى حبل الجرس الزائف الذي هو الدليل الوحيد. هكذا يهاجم القصُّ البوليسي المذهبَ الطبيعيّ عبر شخصية واطسن. وهولمز لا ينفكّ يكرر: "أنت ترى، لكنك لا تلاحظ"("فضيحة في بوهيميا"). فواقع الجريمة لم يعد له معنى واحد وشفّاف. ومع تبدّل صلة الدال/المدلول، والسطح/العمق، فإنَّ شعريةً تقوم على الصورة المرآتية لن تكون كافية قطّ، ولن يكتشف واطسن ولو مجرمًا واحدًا. وأخيرًا، فإنَّ القصّ البوليسي، بنقده الضمني للمذهب الطبيعيّ، يعيد التأكيد على صورة المجرم التي يحاول أن ينشرها: صورة الذات التي تختار بحرية وعن وعي، بدلاً من صورة الضحية، ضحية تلك "البيئة الاجتماعية" الطبيعية التي يمكن أن تفسّر ما يرتكبه المجرم من جرائم بل وأن تبرّره أيضًا.

واطسن، هذا أنا: ذلك ما يمكن أن يقوله كلّ من يقرأ القصّ البوليسي. فواطسن هو المشاهد الذي يتفرّج على مغامرات هولمز، علاوةً على كونه السارد. بل إنَّ هولمز نفسه هو الذي خصّه بهذا الدور: "هاهو(الزبون) قادم. اجلس على ذلك الكرسي، دكتور، وأعطنا أقصى ما لديك من انتباه"("فضيحة في بوهيميا"). والقصّ البوليسي عليه أن يخلق قارئه. ولكي يفعل ذلك عليه أن ينتزعه من"عالم الشؤون العامة" و"يحبسه" في حبكته، كما يقول إدغار آلان بو. وهذا هو حال هولمز مع واطسن: فهو يسحبه من فراشه، ويبعده عن زوجته، وعن عمله. "كنت منشغلاً في ذلك الوقت بحالة مرضية بالغة الخطورة، وقضيت اليوم التالي بطوله قرب فراش المريض. ولم أجد نفسي حرًّا إلا حوالي الساعة السادسة، فكان بمقدوري أن أقفز إلى عربةٍ قادتني إلى شارع بيكر، والخوف يساورني من أن أكون قد تأخّرت على المساعدة في حلّ عقدة ذلك اللغز البسيط". (" قضية هوية"). هذه الجملة تعلن عن ذلك الحظِّ من قيمة العمل الذي سَيَسِمُ الأخلاق البرجوازية الجديدة، وتزدهر عليه الثقافة الجماهيرية، سواء في محتواها أم في تبرير ذاتها.

وكما يُدَان الوصف الطبيعي، على المستوى الأسلوبي، بوصفه التفسير الخاطئ، كذلك يكون واطسن، في منظومة الشخصيات، تلك الشخصية التي تقدّم الحلّ الخاطئ. وهو في هذا، مرةً أخرى، صورة القارئ الذي يكتفي بمنافسته: فمع أننا لن نكون قطّ بمثل ذكاء المحقّق، إلا أنّه لا يمكننا أن نكون قطّ بمثل غباء واطسن. هكذا يخصّ القصّ البوليسي القارئ بدور متوسّط بين طرفيّن، هما القراءة السلبية (حيث يسجّل واطسن بصورة آلية تلك الأحداث التي لا يفهمها) والكتابة (حيث يبرز هولمز، الذي يسرد الحكاية، على أنه المؤلِّف الحقيقي للعمل: ولقد أكّد إدغار آلان بو أنّ على المرء، حين يكتب قصصًا قصيرة، أن يبدأ دومًا من الحلّ). وهذا التحول الممكن من قارئٍ إلى مؤلّفٍ مُشَارِك هو"التحدي" الذي يتباهى به القصّ البوليسي، على أساس الصيغة الشهيرة: "المؤلّف بالنسبة إلى القارئ كالمجرم بالنسبة إلى المحقّق". فكما أنَّ المحقّق "يعيد كتابة" القصة التي أنتجها المجرم، كذلك القارئ، وقد زُوِّد بكلّ الأدلّة الضرورية، يمكنه أن يحلّ اللغز وبذلك "يكتب" هو نفسه القصةَ التي يقرأها. غير أنَّ ذلك لا يشكّل تحديًا لذكاء القارئ في حقيقة

الأمر. فليس مسموحًا للمرء، بوصفه قارئًا، أن يكتشف أكثر مما سبق له أن اكتشفه. ومحاولته "التخمين" لا تعني سوى أن يحجب عن نفسه حقيقةَ أنَّ القواعد قد وُضِعَت، وأن يقبل وضعًا قد يتعطّل فيه دماغ الفرد أيضًا. لقد خلق القصُّ البوليسي قارئَه.

٣- خاتمة:

ينجذب الثقل في القصّ البوليسي، كما في القصة القصيرة، نحو القَفْلَة. وقَفْلَة القصّ البوليسي هي نهايته بالفعل: حلّه بالمعنى الحقيقي للكلمة. والحكاية التي يسردها المحقّق في إعادة بنائه الوقائع تعيدنا إلى البداية، أي أنّها تلغي السرد. وبين بداية السرد ونهايته - بين غياب الحكاية وحضورها - ليس ثَمّة "رحلة"، بل انتظار طويل وحسب. وبهذا المعنى، فإنَّ القصّ البوليسي هو ضدّ الأدب. فهو يعلن أنَّ السرد مجرّد انحراف، إو إلقاء قناع على ذلك المعنى الأحادي الذي هو مبرر وجوده. غير أنَّ العلوّ العلمي الذي يتّسم به القصّ البوليسي يحتاج "الانحرافَ" الأدبي، ولو لكي يدمّره وحسب: ذلك أنَّ حلاً بلا لغز، وحكايةً من دون حبكة، لن ينطويا على أيّ متعة[(١)]، ولذلك فإنّ القصّ البوليسي ليس ضدّ الأدب وحسب، بل يعبّر عن رغبة متجاذبة حيال الأدب: حيث يبقى الأدب مرغوبًا فيه ولكن لكي يُهزأ به ويُنْزَل إلى رتبة الذكريات التي لا نفع فيها ليس غير[(٢)].

---

(١) عادةً ما يوجّه هولمز إلى واطسن تهمة أنّه "أدبيّ" كثيراً في قصصه: "الجريمة شائعة. والمنطق نادر. عليك، إذاً، أن تمعن النظر في المنطق وليس في الجريمة. لقد قللت من شأن ما كان ينبغي أن يكون مساقاً من المحاضرات وحوّلته إلى سلسلة من الحكايات" ("مغامرة أشجار الزان"). ولكن عندما يحاول هولمز أن يحكي القصة بنفسه ("مغامرة الجندي الشاحب")، لا يستطيع سوى أن يعيد إنتاج تلك التقنيات التي استخدمها واطسن ذاتها :"لقد اضطررت أن أعترف، ما دمت قد امتشقت قلمي، بأنني رحت أدرك أن الأمر ينبغي أن يُقَدَّم بتلك الطريقة التي يمكن أن تمتع القارئ".

(٢) من هنا تلك الإمكانيات العظيمة التي يقدمها القصّ البوليسي إلى أدب سقط المتاع (Kitsch)، أي إلى ذلك الاستخدام المتفاخر الذي يجري على "آثار أدبية" مفبركة مسبقاً وزائدة، والذي كان ريموند تشاندلر معلماً فيه. فمارلو لدى تشاندلر لا ينفكّ يورد، ضمن عملية التحقيق، استطرادات لا علاقة لها بهذه العملية (كأفكاره حول مصير الخنفساء في وداعاً يا فاتنتي) وهو لا يفوّت قطّ فرصة استعارة مبهرجة ("راح يتطلع حوله بغير هدى مثل عنكبوت كبير على قطعة طعام مُقْتَنَصة..."). فما ليس له أيّ قيمة في القصّ البوليسي يُقدَّم على أنه قيمة جمالية: شيء نوستالجي تعمل ضرورات العمل وسوقية القرّاء (الحياة) على إبعاده إلى عالم النسيان.

أو الأحرى أنّه يبقى مرغوبًا فيه، ولكن شرط أن يكون النصّ مشتملاً على آلية صريحة في إضفاء الالتباس على المعنى. ويؤدّي "الحلّ" في القصّ البوليسي وظيفةً تشبه الوظيفة التي تؤدّيها "العبرة" في الحكاية. فهو يلغي ذلك "التناهي بلا هدف" الذي أشار إليه كانط ويقدّم ممرًا إجباريًا تمرّ به قراءتنا العمل. كما تتدهور أيضًا وظيفة "الفن المستقل" الأصلية: التعلّم الذاتي، أو التكوين الذي هو ثمرته المُقتضاة. ففي القصّ البوليسي، تكفّ القراءة عن كونها استثمارًا، خيارًا، تجربةً وجهدًا فكريًا: إنها تبديد، وغلَط، و"استسلام للمظاهر"؛ إنها مجرد بُعْد وتأخير للحلّ المُكْتَشَف. غير أنّه ينبغي إن نضيف شيئًا آخر. فقد عرّفتُ القصّ البوليسي بأنّه "علميّ"، وهو بلا شكّ يحاكي أحادية المعنى التي تتسم بها اللغة العلمية. غير أنّ حلول القصّ البوليسي هي أدبية، ولا مرجع لها تاليًا، بخلاف تأكيدات العلوم الأمبريقية. ولذلك، فإنّ القصّ البوليسي لا يوفّر من المعرفة العلمية سوى الإحساس بها. وهو لا يشبع تمامًا ذلك الطموح إلى اليقين، إلاّ لأنّه يتحاشى اختبار الواقع الخارجي ذلك التحاشي الصارم. إنّه علم يغدو أسطورةً؛ ويغدو مكتفيًا بذاته إذًا. والقصّ البوليسي يُفْرِغ ما للثقافة التجريبية من مَثَلٍ أعلى برجوازي أصلي عبر إخضاعه لبنيةٍ أدبية يمكن أن تكون أيّ شيء ما عدا كونها تجريبية. فالنموذج الثقافي الذي ينشره لا ينبغي أن يكون متّسقًا مع الواقع الخارجي، بل مع ذاته وحسب. وهذه المرجعية الذاتية الكاملة تحدّد في النهاية القصّ البوليسي كظاهرةٍ مفرطة الأدبية. وهي تتيح للمرء أن يكتشف العلاقة الحقيقية بين الاتصال الأدبي والإيديولوجيا.

تقوم هذه الدراسة برمّتها على فرضيةٍ مفادها أنَّ هنالك منظومتين للمعنى في القصّ البوليسي. الأولى واضحة وحرفية: يحاول الدكتور رولو قَتْلَ ابن أخيه بجعله أفعى تنزلق نازلةً على حَبْلِ جَرَسٍ زائف... أمّا الثانية فقد حاولتُ أن أعيد بناءها: العمّ، الأب البديل والنبيل الساقط، ينتهك أواصر القربى من أجل المال، تاركًا أدلةً يفكّ المحقّق مغاليقها... وبالطبع، فإنَّ كلّ نصّ أدبي مبنيّ على مستويات للمعنى متعددة، ومهمة النقد الأولى تتمثّل دومًا في إقامة المنظومة الأساسية والأشدّ تجريدًا التي تعمل عبر سلسلة من التحولات – التي تظلّ إجراءاتها أبعد ما تكون

عن الوضوح، بالمناسبة – على "توليد" النصّ على النحو الذي يقدّم به ذاته. والسمة المميزة للقصّ البوليسي هي البعد بين المعنى العميق والمعنى السطحي. فمن الصعب أن نقرأ هاملت أو يفغيني أونيغن دون أن نتصوّر وجود حشد من المعاني التي تتّضح في كلّ قراءة، غير أنّه من الممكن (ومن الشائع) أن نقرأ أجاثا كريستي ونحن على يقين أنّ اسم القاتل وحده هو المهمّ (ومن الذي "يعيد" قطّ قراءة القصة البوليسية؟). فلدى قراءة القصص البوليسية، لا يفكر المرء قطّ بالمعاني التي عُنينا بها في هذه الدراسة. غير أنّها موجودة بالفعل، إلى حدٍّ أنها تحفز جميع القوانين التي تحكم اشتغال البنية السطحية – الطرف الواحد المذنب، الآثار، الصراع بين المحقّق والشرطة، "المساعد"، الاستدلالات العلمية والموضوعية، وما إلى ذلك– تلك القواعد التي لطالما أدركها كتّاب الألغاز أنفسهم (بل وشفّروها)، إنما من دون أن يفهموا "ضرورتها". وبعبارة أخرى، إنّ البناء السطحي للقصّ البوليسي يعتمد على القواعد الثقافية التي تشكّل بنيته العميقة. فعبر هذه القواعد الثقافية وحسب يكتسب القصّ البوليسي معنى ويثير اهتمامًا. بيد أنّ هذا الاعتماد هو اعتماد مُقَنَّع. بل إنّ صَقْل التقنية السطحية يمضي يدًا بيد مع صَقْل إخفائه: الأمر الذي نجده أكثر اكتمالاً لدى أغاتا كريستي أو فان دين أو كوين منه لدى إدغار آلان بو أو آرثر كونان دويل (الذي يعنو عمله للتحليل أكثر من سواه). والنجاح الجماهيري لا ينفصل عن صَقْل الإخفاء لأنه يجعل المعنى الثقافي العميق ذلك المعنى الذي لا يَسْبَر غوره. ومع أنّ هذا المعنى يواصل وجوده وفعله، إلاّ أنّه يغدو الآن أبعد ما يكون عن إدراك الكتّاب والقرّاء. والثقافة الجماهيرية هي ثقافة عدم الإدراك. وهي ترتكز إلى منطلقات مكينة لا تتّخذ شكلاً إلاّ عبر عواقبها وآثارها، أمّا المنطلقات ذاتها فلا تظهر قطّ في الصورة أو تغدو موضوع نقاش. هكذا، تتحاشى الثقافة الجماهيرية ذلك الشكل الأشدّ شيوعًا من أشكال التعبير الإيديولوجي – "الحكم على العالم"، مهما تكن طبيعته – لكي تنشر شكلاً أشدّ فعالية: بناءُ عالم. وهذا العالم الأخير لا يعود يظهر على أنّه "حقيقي" على خلفية العالم الخارجي أو بالمقارنة معه، بل على أساس اتّساقه مع قوانينه الداخلية الخاصة.

وهذا يعيدنا إلى حجاج الفقرة السابقة وإلى الصلة بين الأدب "بوصفه أدبًا" والثقافة الجماهيرية. فعالم الثقافة الجماهيرية الذي لا مرجع له ليس أكثر من امتداد للكون الأدبي. ولذلك، فإنّ الأدب هو الشكل الأكمل للاتصال الإيديولوجي. وإذا ما كانت الإيديولوجيا موضوعيًا تلك المعرفة الزائفة التي تُدرَك ذاتيًا على أنّها صحيحة[1]، فإنّ الأدب، بالتعريف، يحقق كلا الشرطين: ذلك أنّه يخلو من الإثباتات الخارجية جميعها وفي الوقت نفسه يقدّم ذاته للذات بكلّ السمات التي لتجربةٍ واقعية[2].

وعملية إخفاء المعنى العميق في القصّ البوليسي هي أيضًا عملية إظهار معناه السطحي. وهذه العملية ثنائية الجانب، الواقعة في شراك بنية القصّ البوليسي الأدبية النوعية، تبدي تشابهًا استثنائيًا مع آلية الإنتاج الرأسمالي كما يصفها ماركس، في واحدٍ من توصيفاته الكثيرة للإيديولوجيا: "هذا الشكل من الفائدة- الرأسمال هو على وجه الدقّة الشكل الذي يختفي فيه أيّ توسّط، ويُختَزَل رأس المال إلى صيغته الأعمّ، غير أنّه لهذا السبب أيضًا شكلٌ منافٍ للعقل ومتعذّر تفسيره بحدّ ذاته... إذا ما كان الرأسمال قد ظهر في الأصل على سطح التداول على أنّه الصنم الرأسمالي، والقيمة خالقة القيمة، فإنه يقدّم نفسه الآن مرّة أخرى في هيئة رأسمالٍ حاملٍ للفائدة باعتبارها شكله المحدّد والأشدّ غرابة... لأنّ الربح لا

---

(١) "يبدو [إدراك الإنسان لوجوده]، من جهة أولى، على أنّه شيء مُبرَّر ذاتياً في الوضع الاجتماعي والتاريخي، وعلى إنّه شيء يمكن وينبغي أن يُفْهَم، أي أنّه يبدو بوصفه "وعياً صحيحاً". أمّا موضوعياً، ومن جهة ثانية، فإنّه يفوّت جوهر تطور المجتمع، ويخفق في تحديده والتعبير عنه بصورة وافية. وهذا يعني، موضوعياً، أنّه يبدو بوصفه "واعياً زائفاً"".(جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، لندن، ١٩٧١، ص٥٠).

(٢) "لو نظرنا إلى العلاقة بين النصّ والقارئ على أنها نوع من المنظومة ذاتية التنظيم... [نجد أنّ] ثمّة "تغذية راجعة" متواصلة من "المعلومات" المتلقّاة، بحيث يكون مُلْزَماً هو نفسه بأن يقحم أفكاره في عملية الاتصال... التفاعل الدينامي بين النصّ والقارئ له طابع الحدث، الذي يساعد في خلق انطباع مفاده أننا متورطون في شيء واقعيّ..." (آيزر،"واقع التخييل: مقاربة وظيفية للأدب"، في New Literary History، VII، 1، خريف 1975، ص 19- 20).

يزال يحتفظ بذكرى أصله الذي لا تكتفي الفائدة بطمسه وحسب بل تتعدّى ذلك إلى وضعه عمليًا في شكلٍ مناقض تمامًا لهذا الأصل"(١). ولقد لاحظ نيكولاس روز، في تعليقه على هذا المقطع وسواه من المقاطع المشابهة، كيف يناقش ماركس "واقعين اثنين والمسافة التي تباعد بينهما. ذلك أنَّ الأشكال الظاهراتية ليست مظاهر وهمية، بل ضروب من الواقع. إنّها شكل الواقع الذي تنتجه علاقات الإنتاج الرأسمالية، واقعٌ هو في الوقت ذاته شكلُ تجلّي هذه العلاقات وشكل احتجابها"(٢).

و لقد سبق للوشيو كوليتي أيضًا أن طرح هذا المفهوم عن مستويين للواقع: مستوى سطحي وواضح، ومستوى عميق وخفيّ؛ مستوى هو النتيجة، ومستوى هو السبب: "... ثمّة واقعان اثنان في الرأسمالية: الواقع الذي عبّر عنه ماركس، والواقع الذي عبّر عنه الكتّاب الذين ينتقدهم... عين الرأسمالي، التي اعتادت التوليف والنظرة الشاملة، لا تتنازل لكي تميّز بين الأشياء المختلفة التي اشتراها. ومن وجهة نظره، فإنّ العمل المأجور هو جزء من الرأسمال.... لكن الشيء المهمّ الذي ينبغي أن نفهمه هو أنّ هذا الأمر يشتمل على وجهة نظر تتعدى وجهة النظر الذاتية: وجهة نظر تتوافق بمعنىً ما مع المسارات الفعلية التي تتخذها الأشياء.... الرأسمال نتيجة العمل: العمل هو السبب، والرأسمال هو النتيجة؛ الأول هو الأصل، والآخر هو الفرع. غير أنَّ الطبقة العاملة لا تظهر إلاّ على أنّها "رأسمال متغيّر" وصندوق الأجور، سواء لدى إجراء حسابات المشروع أم في الآلية الواقعية ذاتها، وبذلك يغدو "الكلّ" جزءًا، والجزء كلاً"(٣). وما يكشفه هذا النقاش هو أنَّ سمة الإيديولوجيا الأمْيَز ووظيفتها الأساسية تكمن في مَحْو السيرورة الاجتماعية التي تُنْتِجُ تلك المفاعيل أو الآثار – ذلك الواقع السطحي – التي تضعها الإيديولوجيا في مركز العالم: أي أنّها تكمن في تحويل ظاهرة معينة إلى مطلق. والحال، أنَّ جميع الرموز والإجراءات الشكلية الكبرى في الثقافة الجماهيرية تبرز بالطريقة ذاتها على وجه

---

(١) كارل ماركس، رأس المال، المجلد٣، هارموندزورث ١٩٨١، ص، ٩٥٦،٩٦٨ (التشديد لي).

(٢) نيكولاس روز، "الصنمية والإيديولوجيا: مراجعة مشكلات نظرية"، في الإيديولوجيا والوعي، العدد٢، خريف ١٩٧٧، ص ٣٧.

(٣) لوشيوكوليتي، من روسو إلى لينين، لندن ١٩٧٢، ص ٢٣٤-٢٣٥.

الدقّة. فثمة سيرورة ثقافية تولّد – عبر بناها العميقة – قوانين ورموزًا سطحية تعمل بصورة مستقلة على نقض صلتها بجذورها. أمّا الأثر العميق والمُشوَّش الذي تثيره على نحوٍ شاملٍ – مصّاصة الدماء بوصفها مغوية الرجال، التشويق بوصفه المطاردة – فيتوقّف بدّقة على حقيقة أنَّ تلك القيم الثقافية الأساسية تكون حاضرة ومفتقدة، فاعلة وغير معروفة على حدٍّ سواء، في هذه الرموز والقوانين السطحية. والثقافة الجماهيرية هي، على هذا النحو، مثال ساطع على الصنمية الثقافية. وهذا ما يهبها القدرة على أداء وظيفتها ومضاعفة عدم الإدراك لدى المنتجين والمستهلكين. والصنمية هي تحويل قدرةٍ إنسانية إلى خصيصةٍ تمتاز بها "الأشياء": قوانين التأليف، والإجراءات البلاغية التي تظهر الآن إجباريةً، طبيعية، وملزمة. ولا يعود من الممكن أن يُفْهَم معنى هذه الأشياء، وذلك على وجه الدقّة لأنه لم يعد من الممكن السيطرة عليها.

وإضفاء طابع الاستقلال على الثقافة، أو تحويلها إلى شكل موضوعي، قادر على إنتاج معانٍ مستقلةٍ أساسيًا عن وعي المنتجين وإرادتهم، هو لبّ الإيديولوجيا الحقيقي: وإذا ما كان من الممكن لمحتواها أن يتغيّر مع الوقت، إلا أنَّ طبيعتها الشكلية تبقى وتدوم. وعلاوةً على هذا، فإنّ هذا هو السبب في أنَّ الإيديولوجيا، بمعناها الدقيق، لا توجد إلاّ في الرأسمالية: فهنا وحسب تكون الصلة بين البشر – العلاقات الاجتماعية– بعيدة حقًا عمّا هو شخصي، ومجرّدة، وشكلية. هكذا نعود إلى صورة العمل الفكري التي رسم خطوطها العامة ماكس فيبر وت. س. إليوت، بل وجورج زيمل، قبلهما وبصورة أشدّ صرامة مما نجد لديهما. ففي مقالة تعود إلى العام 1911 –"حول مفهوم الثقافة ومأساتها"(١)– كتب زيمل عن "التفاني المحموم في سبيل القضية وما يرتبط بها من قوانين محايثة تطالب بالكمال، بحيث أنَّ الفرد المبدع يغدو لا مباليًا تجاه نفسه وينطفئ... تكريس الذات لمهمةٍ موضوعية على نحوٍ ينفي الذات تمامًا". هكذا تكون العلاقة بين الذات والموضوع

---

(١) جورج زيمل، " حول مفهوم الثقافة ومأساتها"، في الصراع في الثقافة الحديثة ومقالات أخرى، نيويورك 1968، ص 35-36، 41-42.

مقلوبةً في إنتاج العمل الثقافي، كما في استهلاكه: "كلٌّ هذه السلاسل [من المنتجات الثقافية] تعمل ضمن القيود التي تفرضها قوانين داخلية صرف. ولا يكون لقدرتها على المساهمة في تطوير الأنفس الذاتية ومدى هذه القدرة أيّ علاقة بأهميتها...". وما يثبت ميل الثقافة نحو الاستقلال ذلك الإثبات الجذريّ هو تقسيم العمل الفكري: "عبر الجهد التعاوني لأشخاص مختلفين، إذًا، غالبًا ما يبرز إلى الوجود شيء ثقافي هو، كوحدةٍ كليّة، من غير مُنْتِج، ذلك أنّه لم ينجم عن الذات الكليّة لأيّ فرد... وإذا ما تفحّصناه عن كثب، فإنّه يظهر على أنّه حالة جذرية متطرفة من قَدَرٍ إنساني- روحيّ عام. فمعظم منتجات إبداعنا الفكري تشتمل على حصّة معينة لم ننتجها بأنفسنا.... والجهد الأخير يشتمل على توكيدات، وعلامات، وقيم لم يقصدها العامل". وأخيرًا: "لا تمثّل "الصنمية" التي نسبها ماركس إلى السلع الاقتصادية سوى حالة خاصة من قَدَرِ محتويات الثقافة العام هذا". وسوف أضع جانبًا ما يمكن أن تثيره مثل هذه المقاطع من إيحاءات واعتراضات وأركّز على النقطة الأساسية فيها. يبدو أن هذه الأشياء جميعًا تحصل معًا: صنمية السلع تتضاعف في صنمية الثقافة. وسيرورة الاغتراب تحكم الإطار الاجتماعي برمّته. وانقلاب الذات والموضوع يحدّد حتى الإلهام الشعري. يبدو أن هذه الأشياء جميعًا تتطابق، لكن المشكلة تنشأ عند هذا الحدّ على وجه التحديد. فإحراز الأشكال الثقافية الاستقلال يقضي – إذا ما كان لهذا الكلام من معنى- بأن تتطور تبعًا لمنطقها الخاص، فلا يعود من الممكن التنبؤ بها أو استنتاجها من تحليل المجالات الاجتماعية الأخرى. فإذا ما كانت مستقلة حقًا لا يعود من الممكن ردّها إلى علاقة أساسيّة وفريدة من علاقات "السبب – النتيجة" هي عند ماركس سيرورة التراكم الرأسمالي التي قامت على تجريد العمل. أي أنّه لا يعود من الممكن استنتاجها من هذه السيرورة، ولا هي تعيد إنتاج هذه السيرورة. فهي ليست مبنية على مبدأ التماثل أو التشاكل، ولا يمكن تفسيرها من خلال هذا المبدأ. لكن هذا لا يعني بالضرورة أنَّ الأشكال الثقافية تتطور ككوكبة من "الخطابات" المستقلة تمامًا والمتصارعة، أوكتراتبِ "قوىً" مزعزعٍ على الدوام ولا يمكن التنبؤ به ومجرَّدٍ تمامًا من أيّ مركز أو هدف. فعلى الرغم من أنَّ المركز – سيرورة التراكم – لم يعد يستنفد الإنتاج الثقافي

والاجتماعي برمّته، بمعنى أنّه لم يعد يستوعبه، إلاّ أنَّ بمقدوره على الدوام أن يضبطه على أساس مبدأ الوظيفية الذي لا علاقة له بمبدأ التشاكل. فالوظيفية تفسح المجال أمام تخصيص النشاطات الاجتماعية المختلفة وتشكّل مؤشّرًا رفيعًا يدلّ على مدى استقلالها. غير أنَّ هذه مجرد فرضية إلى الآن: لأنَّ وجود مبدأ الوظيفية وطريقة عمله لا يزالان بحاجة إلى مزيد من الإيضاح، ولأنَّه لا يمكن تصوره كشيء مُبَرْمَج، بل كنتيجة موضوعية وحسب لسيرورة تعديل وتكامل بين بنى متمايزة. بيد أنّه من الواضح أنَّ الحجاج الافتتاحي في هذه الدراسة ليس مجرد حجاج منهجي: فالتعالق النظري الإشكالي بين مناهج متمايزة يعكس تعالقًا بين بنى متنوعة هو تعالقٌ بات إشكاليًا في الواقع.

يمضي بنا هذا الخطّ من التفكير أبعد من الإطار الماركسي الكلاسيكي حيث يقع التشديد دومًا على ضَرْبٍ جذري من إزالة الفروق (reductio ad unum) قائم ضمنيًا ليس في "البنى الاقتصادية" بحدٍّ ذاتها، بل في أشكال التراكم الرأسمالي النوعية. وهذا يطرح أسئلة صعبة: ما مدى تلاؤم هذا الإطار الوظيفي مع التطور الرأسمالي الذي يسفر عنه حوالي نهاية القرن التاسع عشر؟ هل يمكن أن نتصوّر نظريًا سيرورة تراكمٍ وإزالةٍ للفروق تتعايش مع، بل تخلق وتعزّز، ميادين تقاوم "حركتها المتوالية" وتهزمها؟ ما الوزن الرمزيّ الحالي الذي يتّسم به التراكم الرأسمالي في تلك المجتمعات التي لا نزال ندعوها "مجتمعات رأسمالية"؟ هل نتصوّر هذا التراكم على أنّه وسيلة المجتمع إلى الوجود، وليس على أنّه هدفه؟ ومن ثمَّ كيف ينبغي أن نعيد تعريف منظومة القيم في هذا المجتمع، ونعيد النظر في علاقتها بالمجال الاقتصادي؟

هذه المشكلات تتعدّى موضوعنا الحالي، ولم تجد بَعْدُ تفسيرها الوافي. وإلى أن يأتي ذلك الوقت، فإنَّ أيّ تأمّل في الثقافة الجماهيرية – التي هي جزء مكوِّن في هذه السيرورة المتناقضة– سوف يُبْنَى على الرمال. وحالة القصّ البوليسي لا تساعد كثيرًا على هذا الصعيد، نظرًا للدور المتجاذب الذي لعبه هذا القصّ في تشكيل عالمنا الجديد الشجاع. فهو من جهة أولى، مثال متطرف من أمثلة

الإيديولوجيا البرجوازية الليبرالية التي ينبغي على المجتمع، وفقًا لهـا، أن "ينظّم ذاته" على أساس آليات اقتصاد السوق الآلية والمتجردة عمّا هو شخصي. ومن يريد أن يُخْضِع هذه الآليات لإرادته الاعتباطية إنمّا يرتكب إثمًا يتمثّل في أنه يريد للمجتمع المدني أن ينكص إلى الدولة الطبيعية. والمحقّق هو شخصية الدولة في إهاب "حارس ليليّ"، يقصر نفسه على التأكيد على احترام القوانين، خاصة الاقتصادية منها. وهذا ما ينعكس في صورةٍ للثقافة ("المنظومة العلمية" لدى المحقّق) بوصفها extrema ratio، تراكم معطيات لا تُستَخْدَم إلا في حالة الطوارىء، كوسيلة دفاعية لا كوسيلة من وسائل التطور الاجتماعي. وفي هذا الضوء، فإنَّ القصّ البوليسي هو أغنية البجعة التي تغنيها مُثُل مانشستر العليا. غير أنَّ هذا القصّ البوليسي، من جهة ثانية، هو جلّاد الليبرالية، في كلّ معانيه الأساسية، خاصةً لأنّه ينشر ثقافةً هي منظومة مغلقة وذاتية المرجعية أصلاً. وبهذا المعنى – مع أنَّ الفكرة قد تبدو لبعضهم جائرة – فإنَّ القصّ البوليسي هو تأكيد جذري على استقلال الثقافة. ومع الاستقلال يأتي انقشاع السحر والأوهام. فحين تقرأ قصة بوليسية، أنت تقرأ قصة بوليسية. فهي لا تساعدك "في الحياة"؛ وليس فيها ثمّة تكوين. لكن الحياة الآن تتمثّل أيضًا بقراءة القصّ البوليسي. فكلما قلّت "المساعدة" التي يمكن للشكل الثقافي أن يقدّمها – أي كلما قلّت إمكانية ترجمته، وتحويله، والانتفاع به – نجد أنه يفرض ذاته بمزيدٍ من القوة. ومع أنَّ القصّ البوليسي "لا نفع فيه"، كما رأينا، إلا أنّه ينطوي على معنى. لكن هذا المعنى خفيّ؛ يعمل من وراء ظهر القارئ؛ ويغدو غير قابل لضبطه أو السيطرة عليه. والقصّ البوليسي يحتفي، عبر المحقّق، بالإنسان الذي يضفي معنى على العالم. إلا أنّه، بنيويًا، يجسّد المبدأ المعاكس، الذي يتكشّف كاملاً في الثقافة الجماهيرية: تلك السيرورة التي تشكّل معنىً – أو ثقافةً – تستخفّ بقبول أفرادها الفاعل والواعي. إنّها توتاليتارية الرأسمالية المعاصرة sui generis: وإنْ كانت تبقى، في القصّ البوليسي، وعدًا، إذا جاز القول، أكثر منها واقعًا. والتواريخ موحيةً على هذا الصعيد: فقد بلغ القصّ البوليسي الكلاسيكي ذروته بين 1890 و1935. وفي ثلاثينيات القرن العشرين، حين أقلعت الرأسمالية الكينزية وفرضت الثقافة

الجماهيرية الحديثة ذاتها، غدا القصّ البوليسي أكاديميًا ومتكلّفًا. فمعناه العميق استنفد وظيفته التاريخية، التي هي وظيفة هدّامة على نحوٍ بارز، مثلما أنَّ التعليم الذي ينطوي عليه هو تعليم سلبي على وجه الحصر: البراءة بوصفها انعدام للتجربة، القصّة المثلى بوصفها غياب القصّة، التوازن الاقتصادي بوصفه تخلّيًا عن التطور، الأمان الفردي بوصفه نزعًا للتفردن. والقصّ البوليسي لا يجد ثقافةً جماهيرية: إنّه يهيّئها، بإزالته الثقافة المهيمنة السابقة. وهنا، وليس في الثقافة الجماهيرية، يحقق "ديالكتيك التنوير" ذاته في إطاحته بالحساسية الروائية، وفي خفضه قيمة الحضارة الأوروبية التي تفسح مجالاً لطريقة الحياة الأميركية. ومن المؤكّد أنَّ الثقافة الجماهيرية ما كانت لتبرز إلى الوجود من دون هذه الذبيحة، غير أنّها لا تقتصر في قيامها – كما يبدو أنَّ هوركهايمر وأدورنو يعتقدان– على الأداء المتكرر والمتواصل لهذه "التضحية". والأحرى، أنَّ أساسها الحقيقي ينبغي أن يُلتَمَس في إعادة التقويم وإعادة الصياغة الحديثتين اللتين جرتا على آلية "الفكر الأسطوري".

روضــة الأطفــال

سعيدةٌ تلك الأيام التي كان يمكن فيها لديدرو أن يعترف، دون شعور بأقلِّ قَدْرٍ من الصَّغار، أنّه بكى بغزارة وهو يقرأ رواية. سعيدةٌ تلك الأيام وجريئةٌ، على طريقتها. ذلك أنَّ المثقفين الأوروبيين، على مدى أكثر من قرن، كانوا يخجلون من الكلام على الدموع. أمّا الضحك – ذلك الإظهار للقوة الذي "يكشف فيه المرء عن أسنانه" لأحدٍ ما آخر، كما قال كانيتّي – فكانت مناقشته مسموحةً ومفيدة، بخلاف الدموع.

غير أنَّ الروايات المُرَاد لها أن تدفع البشر إلى البكاء ظلّت تُكتَب، وظلّ البشر يقرأونها من أجل أن يبكوا. وهذا ما يدفع المرء لأن يقول لنفسه: إنّها لظاهرةٌ مثيرة، جديرة بأن يُنْظَرَ فيها عن كثب، لكنه سرعان ما يكتشف أنَّ الصمت يخيّم فوق "المثير للعواطف"، بخلاف المضحك والهزلي الذي وُضِعَتْ فيه نظرياتٌ كثيرة، آباءُ أكثرها أسماء لها هيبتها. وهنا يأتي التردد: فلا بدّ أن يكون ثمّة سبب يدفع تلك الكثرة إلى دراسة الضحك، في حين لا يندفع أحد إلى دراسة البكاء... لكنَّ هذا الحال، حين نتفكّر فيه، لا يعني بحدّ ذاته أيّ شيء على الإطلاق. فمن الممكن أن نزعم بأنَّ الهزليّ قد حُلِّلَ و"المثير للعواطف" قد أُهْمِلَ لأنَّ لأولهما أهميته (اللغوية، أو السردية، أو النفسية، أو الجمالية أو سواها) أمّا الآخر فليس له مثل هذه الأهمية. كما يمكن أيضًا أن نعكس الآية ونزعم أنَّ ما يلفّه الصمت – بسبب سريته، واستهجان ذكره–أشدّ أهمية ودلالة مما تمكن مناقشته بيسرٍ وسهولة.

تبدو ثانيةُ هاتين الفرضيتين على أنّها الأنسب لدراسةٍ مكرَّسةٍ للأدب "المثير للعواطف" على وجه التحديد. غير أنني أفضّل أن أدعها في خلفية الأمر. فضروب التراتب لا تهمّني إلا إلى حدٍّ معين، كما أنّه لا يمكننا بأيّ حال من الأحوال أن نزعم أنَّ الهزلي والمثير للعواطف هما ظاهرتان متناظرتان. والأحرى بنا أن نعترف بأنَّ غياب التقليد النظري يجعل نقطة انطلاق عملية الاستقصاء نقطة زلقة ومحلّ جدال أكثر من المعتاد. ذلك أنَّ مجموعة من النظريات – ولو كانت

متنازعة ومغلوطة – كانت لتوفّر على الأقلّ نوعًا من الأساس الذي يمكن أن يرتكز عليه التأمّل النقدي، ولو تمّ التخلي لاحقًا عن افتراضاتها البدئية. فحتى لو اعتبرنا جميع النظريات القائمة في المأساة أو الرواية نظريات خاطئة تمامًا، إلا أنها تساعد على الأقل في إفساح المجال أمام شخصين لكي يتّفقا على إمكانية تصنيف نصٍّ ما في باب المأساة أو الرواية. ومثل هذا الإجراء الأولي، على الرغم من كونه تقريبيًا، هو ضربٌ من الحُكْم بحدّ ذاته، وفعلٌ يمضي بالمرء صوب نتيجة الاستقصاء النهائية.

أمّا في حالة الأدب "المثير للعواطف" فلا مجال لذلك التخيّر المسبق الذي يتيحه وجود سياق نظريّ. وبذلك يجد المرء نفسه في مواجهة مُتَّصِلٍ من النصوص عليه أن يُجْري فيه ضربين من الاقتطاع: من هنا إلى هنا، كيما يحدّد الأدب "المثير للعواطف". ولكن ما الذي يجعل هذه المجموعة من النصوص دون سواها أدبًا "مثيرًا للعواطف"؟ إنّه – وليحاول مدمنو النظريات أن يتمالكوا أنفسهم هنا– قدرة هذه النصوص دون سواها على أن تدفعني إلى البكاء. فمن غير الممكن أن نبدأ من دون التأكيد على أنَّ "المثير للعواطف" هو ما يدفعني (بل ما يدفعني ويدفع معظم من استشرتهم لهذا الغرض) إلى البكاء. وعلى المرء، من ثَمَّ، أن يحاول تفسير الكيفية التي يُحْدَث فيها البكاء، وما الذي يمكن أن تكون عليه وظيفة النصوص القادرة على إحداث هذا الأثر. وبذلك يغدو محتوى الأدب "المثير للعواطف" أغنى، وحدوده أوضح؛ وتتمّ إجراءاته على نوعٍ من الانتظام الذي يمكن تمثيله كمنظومة بسيطة من القوانين. فإذا ما بتنا في نهاية البحث نعلم أكثر، وأفضل، عن النصوص التي انطلقنا منها، وإذا ما تعدّل إدراكنا للمنظومة الثقافية التي تنتمي إليها هذه النصوص، فذلك يعني أنَّ عملنا هذا كان هادفًا، بل و"ضروريًا". ويَحْسُن بنا أن نتذكّر أن المبرّر الفعلي لأيّ تأويل لا يكمن في كونه "ممكنًا" ("يمكننا أن نؤول النص س بالطريقة التالية...") بل في كونه ضروريًا لتحسين فهمنا للأشياء التي كانت لتبدو، من غير هذا التأويل، غامضة أو متناقضة. فإن لم يحقق نشاط التأويل هذه الغاية أو لم يكن مدفوعًا بهذا المطلب، فسوف يكون عديم النفع تمامًا. وفي حقل النظرية ما من تهمة تفوق هذه التهمة سوءً ولعنة.

ولكن دعونا نتوجّه إلى النصوص. فتلك النصوص التي سأركّز عليها – قلب، أولاد شارع بال، وأقلّ منهما المُسَاء فهمه– لا تستغرق حقل الأدب "المثير للعواطف"[1]، لكنها تشكّل على نحوٍ واضح مجموعةً من أعمال هذا الأدب. وهي نصوص يشكّل "الأولاد" شخصياتها الرئيسة وقرّاءها المثاليين على حدٍّ سواء. وهذه واقعة تتيح لنا – بل تضطرنا– أن نقرأها على خلفية واحد من التيارات السردية الأساسية في حضارتنا: ذلك التيار الذي يتّخذ من التكوين (Bildung) مثله الأعلى (الذي يصعب تعريفه، كما سنرى)، وتستطيع بناه السردية أن تمثّله وتعزّزه. وبذلك نجد العنصر المثير للعواطف متفاعلاً مع واحدٍ من أرفع المطامح التعليمية (البيداغوجية) التي عبّر عنها العالم البرجوازي، وهذا ما قد يتيح لنا أن نلقي ضوءً جديدًا على كلا وجهيّ المسألة.

١– بلاغة فرط التأخّر:

"لكن فيرّوشيو كفَّ عن الكلام. البطل الصغير، منقذ جدّته لأمّه، وقد طُعِنَ في الظَّهر، أَسْلَمَ للربِّ روحَه الشجاعة الجميلة".

(قلب)

---

(١) إدموندو دو أميتشيس، Cuore، ميلانو، 1886: والإشارات هنا هي إلى الترجمة التي قام بها غ. س. غودكن، قلب، لندن 1895.

فيرينس مولنار، A pàl-utcai fiúk، بودابست 1907: والمقبوسات هنا تُرْجِمَت عن I ragazzi di via pàl، ميلانو 1978، وأرقام الصفحات تشير إلى هذه الطبعة. أما العنوان الإنجليزي المُستَخدَم فهو عنوان ترجمة لويز ريتنبرغ النافدة، نيويورك 1927.

فلورنس مونتغمري، المُساء فهمه، لندن 1869.

"انفجر يانوش بوكا، الجنرال، في بكاءٍ مريرٍ، يائسٍ، لا سبيل إلى مواساته"

(أولاد شارع بال).

"بين ذراعيك، يا أبي؟ لطالما أخذت مايلز بين ذراعيك. أمّا أنا فلم تأخذني قطّ"

(المُساء فهمه)

يأخذ المرء بالبكاء عندما يبلغ نقطة معينة في هذه الأعمال، والأرجح أن تنفجر الغالبية العظمى من القرّاء بالبكاء حين تصل إلى الجمل الثلاث السابقة. غير أنَّه من المؤكّد أنّ ما من قارئ سوف يبكي لرؤية هذه الجمل مطبوعة هنا. وهذا وضْعٌ متناقض: فهذه الجمل على وجه الدقّة، المؤلَّفة من هذه الكلمات على وجه التحديد، هي الجمل الضرورية للبكاء، غير أنَّ هذه الكلمات لا تكفي بحدٍّ ذاتها لإحداث البكاء.

لنضع الأمر، إذًا، في نوعٍ من السياق، وسوف نكتشف عندئذ أنّ إجراءًا واحدًا قد اتُبِعَ في هذه الحالات الثلاث جميعًا: حيث تعمل الجملة "المثيرة للعواطف" على تعديل وجهة النظر التي كانت قد وَجَّهَتْ قراءتنا، ونظّمت توقعاتها وأحكامها، في الصفحات التي سبقت هذه الجملة مباشرةً. فقبل الجملة التي تفطر القلب حزنًا "بين ذراعيك، يا أبي؟" والتي تبرز معها وتتفجّر ذاتية همفري الصغير، كان السرد قد تركّز على أفكار أبيه، السيد إيفيرارد، المقتنع بأنَّ همفري ليس مهتمًا كثيرًا بعنايته ورعايته. وكان يانوش بوكا قد قُدِّم، في حدث المعركة الذي لا يُنسَى، على أنّه "جنرال": والجنرالات لا يبكون. أمّا فيرّوشيو، فمن المعروف أنَّ دو أميتشيس، بشهادة الجدّة، يكدّس صفحات فوق صفحات من ضروب التوبيخ والتأنيب الموجَّهة لفيرّوشيو قبل أن يطهّره ويمجّده في النهاية.

وعلى الرغم من المفاجأة التي ينطوي عليها هذا التحول في المنظــور، إلا أنّها لا تجعله جديدًا على القارئ. فوجهة النظر التي يُعَاد تأسيســها فــي الجملــة "المثيرة للعواطف" تنطوي على تراجعٍ عن وجهة النظر السائدة في المقطع الــذي يسبق مباشرة تلك الجملة، لكنها لا تنطوي على تراجعٍ عن وجهــةِ نظــرٍ تحتّــل موضعًا أسبق في النصّ، وتمثّل في حقيقة الأمر، وبالتعريف، وجهة النظر الأولية التي لا يرقى إليها الشكّ، لأنها ترتكز إلى حكم السارد "الحيادي" و"المتجرّد"، وليس إلى أحكام الشخصيات "المحدودة" و"الذاتية". فعلى الرغم من اقتناع السيد إيفيــرارد بالعكس، نحن نعلم منذ الصفحات الأولى في المُسَاء فهمه أنَّ همفري يريد عاطفــة أبيه. وتعمل الجملة المثيرة للعواطف على تبديد تصوّر السيد إيفيــرارد الخــاطئ (وهو التصور الذي يُجْبِر القارئ على متابعة الأحداث من خلاله على مدى عــدد من الصفحات) وذلك عبر انعطافةٍ تعيد على نحوٍ حاسمٍ تأسيس "الحقيقة" الأصــلية. وهذا ما يصحّ على فيرّوشيو (الذي "لم يكن صبيًا سيئًا، بل العكــس تمامًــا" كمــا يخبرنا دو أميتشيس على نحوٍ مباشر) كما يصحّ على بوكا، الذي هو صــبيّ مثــل غيره من الصبيان، تضطره توقّعات أصدقائه إلى الدخول قبل الأوان فــي قوقعــةٍ صلبة وعسيرة تجدر بالبالغين(١).

لقد تقدّمنا خطوة أخرى إلى الأمام، غير أننا لم نصل. فهذه الآلية في سَــحْبِ وجهات النظر أو التراجع عنها وإعادة تأسيسها هي آلية لطالما كانت مألوفة لــدى النظرية الأدبية تحت اسم "الاعتراف" (agnition). والاعتراف، في ذاته وبذاته، هو إجراء بلاغيّ حيادي: يمكن أن يؤدي إلى انهيار العالم من حول عطيل كما يمكــن أن يقود رواية هنري فيلدنغ توم جونز إلى نهايتها السعيدة كلّ السعادة. وما يــدفع

(١) يتمّ التأكيد على العودة إلى الحقيقة الأولية في الجمل التي تلي الجمل "المثيرة للعواطف": "بين ذراعيك، يا أبي؟ لطالما أخذت مايلز بين ذراعيك. أمّا أنا فلم تأخذني قطّ". "لم يخطر لي قطّ أنك ستهتمّ لأمــر المجيء، يا صغيري همفري". "آه، لطالما كنتُ مهتماً؛ لكنني كنتُ أعلــمُ أنّــك تفــضّله". "آه، هــش! هش!..." (المُسَاء فهمه، ص 285). "[إبانوش بوكا] لم يهمّه ألا يُظهر، لأول مرة في عمره، أنه هادئ في ظروف غير معتادة؛ لم يهمّه أن يشعر كما يشعر الأطفال. وواصل البكاء..." (أولاد شارع بــال، ص 183).

الاعتراف إلى إحداثِ أثرٍ "مثير للعواطف" ليس لعب وجهات النظر بحدّ ذاته بل اللحظة التي يحصل فيها. فالاعتراف يكون وسيلة "مثيرة للعواطف" عندما يأتي متأخرًا جدًا. وأسهل طريقةٍ للتعبير عن معنى "متأخّر جدًا" هي بتعمير الاعتراف وإعداده للإطلاق في اللحظة التي تكون فيها الشخصية على شفير الموت(١).

والموت حدَثٌ نسيج وحده، وسوف أعود باختصار إلى الوظيفة النوعية التي يؤدّيها في سلسلة الأحداث التي تشكّل السرد. فمن الضروري أولاً أن نتبيّن بوضوح تلك العناصر التي يشتمل عليها الاعتراف المتأخّر، وما تحدثه هذه العناصر من ردود فعل لدى القارئ. وبما أنّ الاعتراف يُعَرَّف بأنه حلّ الصراع بين وجهتين من النظر متعاكستين، دعونا نأخذ تناولاً كلاسيكيًا لمشكلة وجهة النظر، وهو كتاب يوري لوتمان بنية النص الفني:

> **"قلّة قليلة من عناصر البنية الفنية هي التي ترتبط بالمهمة العامة المتمثّلة ببناء صورةٍ للعالم على ذلك النحو المباشر الذي يرتبط به عنصر "وجهة النظر" بتلك المهمة... إنّها نموذجٌ لثقافة لها توجهّها الذي يُعبَّر عنه من خلال سلّمٍ معين للقيم، مرتبطٍ بما هو صادق وكاذب، ورفيع ووضيع. ولو تخيّلنا صورة العالم لدى ثقافة معينة كنصّ على مستوى كافٍ من التجريد، فإنّ هذا التوجّه يجد التعبير عنه في وجهة نظر النصّ... العلاقة بين خالق ومخلوق هي دومًا علاقة بين نصٍّ ووجهةِ نظر"(٢).**

---

(١) همفري الآن محكوم عليه بالموت وفيرّوشيو ميت بالفعل. أما في حالة بوكا، فهناك شخص آخر يموت ("هو أيضاً أدرك ما فهمه الجميع دون أن تكون لدى أحد شجاعة القول. وهو أيضاً رأي جنديه الصغير يأفل. كان يعلم أية نهاية تنتظره، وأنها ليست بعيدة" (أولاد شارع بال، ص 183). وبخلاف قلب أو المُساء فهمه، فإن في رواية مولنار شخصيتين رئيستين، نَمَتْشَك وبوكا. وهذه السمة البنيوية (التي يحاكيها سيغال في قصة حبّ) تجعل منها، كما سنرى، المثال الأشدّ إثارة للاهتمام بين أمثلة الأدب "المثير للعواطف".

(٢) ي. م. لوتمان، بنية النصّ الفني، آن أربور 1977، ص 267.

تقوم وجهة النظر على تراتبيةٍ رمزية، ولذلك فهي تعبّر دومًا عن حكم قيمة. لكن النتاجات الفنية تتمتع، كما نعلم، بتلك المزيّة غير العادية المتمثّلة بقدرتها على أن تبني بنفسها تلك "الوقائع" التي تُقاس قبالتها "القيم" المختارة في كلّ حالـــة. ومـــا ينبغي على "خالقٍ" أن يفعله ليعزّز منظومةً للفكر وسلّمًا للقيم لا يتمثّل في إظهـــار الكيفية التي يمتثلان بها لوقائع معطاة مسبقًا بل في البناء الفعلي للوقائع التي تتسق معهما أحسن الاتساق. ومع أنَّ هذه العملية الأخيرة ليست "أسهل" من ســـابقتها، إلا أنها مختلفة، وهي تعني أنَّ التمييز بين حكم الواقعة وحكم القيمة – وهو تمييز بالغ الصعوبة على أيّة حال – يغدو مستحيلاً من حيث المبـــدأ فـــي حالـــة الاتـــصال الجماليّ"[١]. وهذا الوضع يجعل الأدب ذلك الحامل المتميز لأيّ إيديولوجيا، إذا مـــا كان هدف الإيديولوجيا دَفْعُ المرء إلى تقبّلِ قيمٍ تُطْرَح على أنّها وقائع وبالعكس إلى شحنِ ما هو موجود أصلاً بالقيم.

ولكن، إذا ما كان ذلك كلّه صحيحًا، فما الذي يحـــدث فـــي الأدب "المثيـــر للعواطف"؟ لقد انطلقنا من وجهة نظر واحدة، وجهة نظـــر ذات مرتبـــة "رفيعـــة"، يلتحم فيها حكم الواقعة وحكم القيمة. وبعد لحظة معينة، تدخّلت وجهات نظر أخرى في بنية النصّ، تبعًا لتعددية المنظورات التي اعتبرها باختين، ثم لوتمـــان، مميّـــزة للقصّ الحديث. ولم تعد الوقائع والقيم متوافقة. والحال، أنَّ تعدد القيم وتباينها يطلق آليةً من الأفعال وردود الأفعال سرعان ما تبلغ نقطة اللاعودة. وعندئـــذٍ وحـــسب تُستَعاد الأخلاق الحقّة الأصلية ويُسَوَّى التعارض في وجهات النظـــر. لكـــن ذلـــك

---

(١) كما كتب إرْوِن بانوفسكي في مقالة شهيرة مكرّسة أيضاً لمشكلة وجهة النظر: "يمكن أن ندعو المنظور، إذا ما أخذنا المصطلح الذي سكّه إرنست كاسيرر وكان له وقعه الحسن وطبقناه علـــى تـــاريخ الفـــن، واحداً من تلك "الأشكال الرمزية" التي من خلالها "يلتحق معنى روحيّ بعلامةٍ محـــسوسةٍ وملموســـة ويغدو متماهياً معها تماهياً صميمياً"". ثم يقول:"يمكن أن يفهم تاريخ المنظور بحقّ على أنـــه انتـــصار لفهمٍ للواقع يضعه على مسافةٍ ويجعل منه موضوعاً أو على أنه انتصار لإرادة القوة الإنـــسانية التـــي تنفي المسافات؛ وكذلك على أنه تصليب وتنظيم للعالم الخارجي أو على أنه توسيع لمجال الأنا". انظر: "Die perspektive als "symbolishe form" في الكتاب الذي حـــرّره فريتـــز ساكـــسل بعنـــوان Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-25، لايبزغ – برلين 1927، ص 268 و 287.

يحصل متأخّرًا جدًا. ومع أنَّه يُعَاد تأسيس نوع من الإجماع الشامل، إلا أن ذلك يكون بلا طائل. فحتى لو كان الجميع الآن في وضعٍ يتيح لهم أن يتقاسموا القيم ذاتها، فإنه لم يعد هناك ما يضمن أن تتمكن هذه القيم من التجسّد في العالم، وأن تتمكن من التحول إلى وقائع. وتنشأ هذه الحالة مما دعوناه "فرط التأخّر"، وما يمكن أن ندعوه الزمن ببساطة. فكل منظومة للقيم مدفوعةٌ حتمًا، بوصفها منظومةً، لأن ترغب في أن يتوقّف جريان الزمن، أو في أن يتواصل على الدوام تبعًا لإيقاعات متوقّعة (وهي النتيجة ذاتها في واقع الأمر). لكن الزمن لا يتوقف، ولا يبالي بأوامر أحد كائنًا من كان، فما بالك بأن يرجع القهقرى ويتيح لنا أن نستخدمه على نحوٍ مختلف. وهذا يعبّر عنه موت الشخصية الرئيسة: إظهار أنَّ الزمن مُبْرَم. وهو إبرام يُدْرَك بمزيدٍ من الوضوح حين لا يكون ثمّة شكوك بشأن الوجهة المختلفة التي يتمنى المرء أن يفرضها على مجرى الأحداث.

وهذا ما يدفع المرء إلى البكاء. فالدموع هي على الدوام نتاج العجز. وهي تفترض مسبقًا اثنتين من الوقائع المتعاكسة: وضوحُ الكيفية التي ينبغي أن يتغيّر بها واقع الأمور الراهن(١)، ووضوح استحالة هذا التغيير. وهي تفترض مسبقًا نوعًا من التنافر الحاسم بين الوقائع والقيم، وبذلك تفترض نهاية أيّ علاقة بين فكرة الغائية وفكرة السببية. وهنا يكمن السبب الآخر الذي يدفع الموت لأن يلعب دورًا لا

(١) هذا ما يميّز الأدب "المثير للعواطف" عن التراجيديا. فهذه الأخيرة أيضاً تدور حول عداء لا هوادة فيه بين السلوك الفعلي والقيم المدركة ثقافياً. غير أنه في سياق الفعل التراجيدي، يغدو مجال القيم ملتبساً وبعيداً عن الإدراك على نحوٍ متزايد، بدلاً من أن يُعاد التأكيد عليه بطريقة واضحة كما في النهايات التي نتفحّصها هنا. وهذا ما يحول دون التوافق الانفعالي العفوي والمباشر الأساسي لدفع المرء إلى البكاء. ولعلَّ أفضل مثال على ذلك هو هاملت القاسي والمنافق في المشهدين الأخيرين: فكيف يمكن للمرء أن يبكي على مصيره؟ في حين تختلف الأمور في عطيل والملك لير، إنما بالنسبة لديدمونة وكورديليا فقط. فعطيل ولير، اللذان يجتذبان حتماً معظم انتباه الجمهور، تعتريهما تحولات يمكن مقارنتها بما يعتري هاملت. والمسرحية الوحيدة التي يمكن أن نتصوّر تصنيفها كمسرحية "مستدرّة للدموع" بين مسرحيات شكسبير هي روميو وجولييت، ولعلّه ليس مصادفة أنّ النقّاد لطالما شعروا بصعوبة نسبتها إلى "جنس" محدد.

غنى عنه في الأدب "المثير للعواطف". فالشخص الذي يموت لا يظهر قطّ على أنّه ذاك الذي ينفّذ نيّةً أو قَصْدًا (وهذه النصوص لا تسمح بالانتحار من حيث المبدأ) بل يظهر على أنه ذاك الخاضع لسلسلة من الأسباب التي تقع خارج السيطرة، لا يظهر على أنّه ذاك الصانع لرغباته، بل على أنّه ضحية "الواقع" الذي يتبدّى بأشدّ أشكاله جذرية[(١)]. وبما أنه ليس هناك سوى قلّة قليلة من الأشياء التي تحظى، في تشكيل الكائنات البشرية، بمثل الأهمية التي يحظى بها ما يُطْرَح عليهم في سنّ الطفولة على أنّه "الواقع"، فإنه يجدر بنا أن ننظر إلى منظومة الصلات السببية التي تحكم عالم الأدب "المثير للعواطف".

٢- جرائم وعقوبات:

لو حاولنا أن نعيد بناء الأسباب التي تجعل الشخصيات الرئيسة في رواياتنا تموت، فإننا نقع على الإجراء ذاته. ففيرّوشيو يُقْتَلُ على يد اللصّ الرهيب موزّوني. لكنه لو لم يعد إلى البيت "في الحادية عشرة، بعد أن أمضى ساعات طويلة في الخارج"، لكان قد خلد وجدّته إلى النوم قبل منتصف الليل بوقت طويل، ولكان اللصّ قد فعل فعلته بسلام، وأتمّها دون حاجة للسكاكين التي تُطْعَن في الظهر. وهكذا يقتصر الأمر في قرارته على شيء من "الذَّنْب" من طرف فيرّوشيو، لكنه ينال عليه عقابًا لا يتناسب معه بأيّ حال من الأحوال. أما نَمَتْشَك فيموت بذات الرئة التي يصاب بها حين يذهب للتجسس على "المجلس الحربي" بين أعدائه، عصابة الحدائق النباتية. فحين ينكشف أمره، يُقْذَف به في بركةٍ (سبق له أن وقع فيها ذات مرّة بسبب طيشه وقلّة اهتمامه، وأصيب بـ "نزلة برد قذرة"). كان

---

(١) المشكلات التي تلمسناها في الفقرات الأربع السابقة هي أبعد ما تكون عن أن تجد حلاً من ضمن النظرية الأدبية، على الرغم من كونها مشكلات حاسمة. واليوم الذي يقرر فيه أحد ما أن ينظر ثانيةً في مفهوم ومرحلة "الواقعية" في القصّ – وهي المهمة التي يتجنبها النقّاد بكل قواهم – هو اليوم الذي يمكن أن يتحقق فيه بعض التقدم.

بمقدوره أن يجتاز الأمر بسلام. لكنه في يوم المعركة، يفرّ من مراقبة أمه، ويهرع إلى الحقل لكي يوقّع مذكرة موته. وثمّة خَرْقٌ آخر "يُعَاقب" مثل هذا العقاب المفرط المتطرف: حيث يموت همفري على أثر سقوطه من شجرةٍ سبق أن قيل له بوضوح، وأكثر من مرّة، ألا يتسلّقها. والعبرة هنا هي ذاتها كما في الحالتين السابقتين. بل إنَّ الأمثلة كثيرة على هذا الصعيد. فحين ينتهك أوليفر وجيني، في قصة حب، قوانين عائلة باريت غير المكتوبة، يحسّ المرء بأنَّ شيئًا ما لا بدّ أن يحصل: غير أنَّ سرطان الدم يبدو مفرطًا في الحقيقة. وفي قصةٍ رائعةٍ من الخيال العلمي كتبها توم غودون، بعنوان "المعادلات الباردة"، نجد شابّةً تتخفّى على متن سفينة فضائية. وحين يُكْتَشَف أمرها، تخرج من مكمنها وهي تعترف قائلة: "حسن، إنني أستسلم. أنا مذنبة، فما الذي سيحلّ بي؟ هل أدفع غرامةً، أم ماذا؟". غير أنها بدلاً من الغرامة، وبسبب النسب المعقدة المتعلّقة بالوقود، والوزن، والوجهة (تلك "المعادلات الباردة" التي تشكّل "قانونًا فيزيائيًا لا يرحم") كان من الواجب أن يُلْقَى بها في الفضاء بالقميص وبنطال الجينز.

هذا التعاقب بين الخَرْق والعقاب شائع إلى أبعد الحدود. ويمكن القول إنَّ ما من نصّ من نصوص القصّ إلا ويظهر فيه هذا التعاقب بشكلٍ أو بآخر. غير أنَّ ما يميّز الأدب "المثير للعواطف" - والعالم الحديث، والديمقراطية البرجوازية الغربية، كما يمكن أن نضيف - ليس هذا التعاقب بحدّ ذاته، بل عنصر عدم التناسب بين الخرق والعقاب. فعلى الرغم من أننا نجد الفكرة القائلة بضرورة أن يكون العقاب متناسبًا مع الجريمة في مواضع متفرّقة من الأزمنة السابقة على هذا الزمن، إلا أنها لم تترسّخ على نحوٍ حاسم إلا خلال المئتي سنة الماضية. ففي غير هذا السياق التاريخي الفكري ما كان يمكن لعدم التناسب أن يَغْدو مرئيًا بوضوح، أو يُشْعَر به كشيء ظالم ومؤلم، وكشيء "ينبغي ألاّ يحدث" (لكنه يحدث على الرغم من ذلك: في نوعٍ من التعارض شبيهٍ بما يحصل في الاعتراف عند الاحتضار من تعارضٍ بين الوقائع والمُثُل).

الذَّنْب، والعقاب، وعدم التناسب بينهما: دعونا نواصل استقصاء هذه العناصر الثلاثة. ثمّة تمايز حاد بين العنصرين الأولين والعنصر الثالث. فمن يمثّل الذَّنْب والعقاب في القصّة هو شخصياتٌ بشرية على الدوام: فيرّوشيو وجدّته، همفري والسيد إيفيرارد، نَمَتْشَك وفَرينس آتش، أوليفر وجيني والسيد باريت، الفتاة وربّان السفينة الفضائية في "معادلات باردة". لكن عنصر عدم التناسب لا يتأتّى عن هذا الصراع الأول. وما يحضر في النص حقيقةً هو اثنان من أشكال، أو درجات، العقاب. أولهما يصدر كاملاً عن سلطة "بشرية": تأنيب الجدّة لفيروشيو، والأب لهمفري، وربّان السفينة الفضائية للفتاة، ضحك فَرينس آتش والحمّام الذي يقضي به، قَطْع السيد باريت النقود عن أوليفر. أما النمط الثاني – المفرط – من العقاب فيعود دائمًا إلى أسباب أخرى. فهنالك على الدوام عنصر (أو فاعل) ثالث يفعل فعله، ولا يمتلك عمومًا تلك الصفات البشرية: زكام يتحول إلى ذات رئة، غصن ينكسر، سرطان الدم، "قوانين" الملاحة الفضائية التقنية. والاستثناء من هذه القاعدة هو موزّوني في قلب، غير أنَّ دو أميتشيس يقدّمه على أنّه غير بشري إلى أبعد حدّ[1]، الأمر الذي يمكّننا من إقامة تمييز إضافي. فالعنصر الثالث هو على الدوام ذلك الشيء الذي يستحيل العيش معه: مرضٌ قاتل، طبيعة مخاتلة، قوانين الفيزياء الحديدية، فيتو موزّوني، النمساويون الذين يقتلون كشّاف لومبارد الصغير. وباختصار، العدو. أمّا العنصران الأولان، من جهة أخرى، فيظهران دومًا على أنهما جماعة ممكنة لم يُحْسَم أمرها: العائلة في حالة قلب، والمُسَاء فهمه وقصة حب؛ الأقران أو الشلّة لدى مولنار وغودون.

---

(١) "فكّر في ذلك يا فيرّوشيو! فكّر في شباب هذه القرية المُعَذَّب، فكّر في فيتو موزّوني، الذي هو الآن في المدينة، يلعب دور الأفّاق المتشرّد؛ والذي دخل السجن مرتين في يوم واحد؛ والذي جعل أمه تموت بقلب كسير، وجعل أبيه يفرّ، يأساً وخجلاً، إلى سويسرا. فكّر في ذلك المخلوق الرديء الذي سيخجل أبوك من معاودة تحيته، والذي لا يكفّ عن التطواف مع أوغاد أسوأ منه هو نفسه..."" (قلب، ص 166).

هكذا يدعونا الأدب "المثير للعواطف"، عند أرفع مستوياته من التجريد، إلى أن نزيح بصرنا، لكي نرى الصراع لا في المؤسسات (العائلة، المدرسة، الأقران) التي هي نتاج مباشر لتوازنات اجتماعية تاريخية، بل في التعارضات التي تحف بها باسم تهديد بدائي وأوليّ: التعارض بين "الصديق" و"العدو"، والتعارض الحاسم بين "الإنساني" و"الطبيعي". وبذلك نكون في حضرة ما دعاه بنيامينو بلاسيدو، في إشارة إلى كوخ العم توم، "الاستراتيجية المانعة للصواعق": حيث يُجْمَع كلّ ما هو سلبي وزريّ في قطب واحد، كيما يعكس براءة العالم القائم وسحره. وسوف أعود إلى هذا الإجراء كما تتبدّى ملامحه في الأدب "المثير للعواطف". أمّا الآن، فالمهمة الأساسية هي أن نتحاشى المصيدة ونركّز بحثنا النقدي بدقّة على تلك العناصر التي يسعى النصّ (خطأً، كما سنرى) إلى تبرئتها على أسسٍ لا يتوفّر لها ما يكفي من الأدلّة.

٣- آباء وبنون:

في مفتتح قلب يخطر التعارض بين الصديق والعدو في الذهن مرّة أخرى. فالاستعراضات، والميداليات، ورؤساء البلديات، والرايات، وبعض شهداء استقلال إيطاليا من الصغار، والملوك الأخيار يطلّون علينا من كلّ صفحة. فوطنية دو أميتشيس واضحة، وفجّة، ومتحفّزة فوق ذلك. وهدفها ليس الإقناع أو إثارة الحماس بل المراقبة. تريد أن تبقي عيناً ساهرةً وأن تقيّد، لا أن تُقنِع. وهي كوطنيةٍ انطوائية، لا تطمح إلى إقامة وطن الآباء، بل تطمح، على نحوٍ أشدّ تواضعًا، إلى إقامة المدرسة: موضوعها الأساسي ووسيلة انتشارها الأساسية. فالمدرسة، بحكم تعريفها كمؤسسة قسرية من مؤسسات الدولة، هي المكان الذي يتعلّم فيه المرء تمثّل القيم التي تُقدَّم له، ليس انطلاقًا من اقتناع داخلي (قد يكون موجودًا، لكنه سطحي وليس جوهريًا) بل من خلال الخوف المُطْبِق من السلطة[1].

(١) هذا النموذج في نقل القيم كان بمثابة ردّ على قلب ذاتها (ثمة عدالة في هذا العالم على الرغم من كل شيء): فمن الذي يلقي إلى المدرسة الابتدائية أية نظرة ثانية، ما إن يتجاوزها؟ قلب هي "جزء" أساسي من المدرسة في إيطاليا، مثل الفرصة، وعطل الميلاد، والخوف الفريد من عدم حفظ الدرس. وما إن ينهي المرء المدرسة حتى تفقد هذه الأشياء كل معنى، حتى إنه يُدْهَش من أنها قد حملت أيّ معنى في أيّ يوم من الأيام.

والحال، أنَّ إطار اليوميات الذي تُوضَع فيه قلب هو نوع من البانوبتيكون(*) المفتوح أمام تحديقة السلطة الصارمة(١). فـإنريكو بـوتّيني - دكتـور واطـسن الأطفال، في عاديته وابتذاله اللذين لا شفاء منهما- لا يمكن أن يأتي بحركة إذا لـم يهرع إلى أحد ما يضعه على السبيل القويم والمحدَّد بحديثٍ طيب. والهدف الفعلـي للكتاب هو الإلحاح دون هوادة على إحساس الشخصية الرئيسة بالدونية الأخلاقيـة، ولا عجب أنَّ فرانتي سيء الصيت ونوبيس البغيض لا يوجـدان هنـاك إلا لكـي يُظْهِرا أنَّ إنريكو ليس أسوأ مخلوق على وجه هذه البسيطة. ومع ذلك، فإنَّ إنريكو لايفلح في تجاوز تلك الدونية، وذلك لسببٍ بسيط هو أنَّ قلب كتابٌ لا يمـوت فيـه الآباء (والمعلّمون) قطّ. أما أمّ غارّون فتموت، شأنها شأن معلّمة إنريكو الـسابقة: ففي كلٍّ من المدرسة والعائلة يبدو قطب "العاطفة" عرضـةً للـزمن، أمـا قطـب "الواجب" فليس كذلك: حيث يظلّ معلّم والد إنريكو (الذي يُكَرَّس له واحد من أطول فصول الكتاب) على قيد الحياة ويحظى بسلطة أخلاقية عظيمة. وعلاوةً على ذلك، فإنَّ والد إنريكو هو أيضًا، وقبل كلِّ شيء، "معلّم" الحياة، والمعلّم، بـالعكس، هـو "أب" لتلاميذه. وبذلك تتراكب العائلة والمدرسة في بنية واحدة منـضبطة وعـصيّة على الفرار منها. حتى الألعاب تكاد تجري على الدوام تحت إشـراف الراشـدين. ومع أنَّ ذلك كلّه قد يبدو غريبًا وبعيدًا عن الواقع، إلاّ أنّه يغدو واضـحًا كـالبللور

(*) البانوبتيكون، panopticon، سجن يتيح تصميمه الدائري حول برج مراقبة مركـزي مراقبـة جميـع السجناء من قِبَل حارس واحد، لكن هذه الكلمة صارت تُطلَق على كلّ تصميم يتيح الرؤيـة والمراقبـة الشاملتين.

(١) منذ الآن فصاعداً، أشير بصورة حصرية إلى يوميات إنريكو بـوتيني: فالمنظومـة البلاغيـة، والقـيم الثقافية، الفاعلة في "القصص الشهرية" هي أقرب إلى تلك التي نجدها في المُسَاء فهمه أو أولاد شارع بال منها إلى تلك التي نجدها في قلب. وليس بوسعي أن أفسّر سبب هذا الانقطاع البنيوي في عمل دو أميتشيس. غير أنه لا شك مطلقاً في وجوده. وما يثبته هو أنَّ يوميات إنريكو لا تحوي أيّ تعليق، ولو بكلمة، على "القصص الشهرية": كما لو أنه لم يقرأها، أو لم يفهمها. [يتّخذ الـسرد فـي قلـب شـكل اليوميات، مقسّمةً على أشهر، ويكتبها صبي المدرسة إنريكو بوتيني. ففي كلّ شهر يدوّن قصة يخبرها المعلّم للصفّ. وعادةً ما تكون هذه القصة حكاية فيها عبرة عن ولد صالح أو بنت صالحة من إحـدى المناطق المختلفة في إيطاليا الموحدّة. وحكاية فيروشيو، هي قصة شهر آذار. (المترجم).

حين يرى المرء إلى قلب على أنّه كتاب لا يهدف، بخلاف المظاهر، إلى تصوير النمو وتحفيزه بل إلى التخلّص منه[١]. ففي نهاية العام، لا يكون إنريكو قد تغيّر قيد أنملة: وما يُطْلَب منه هو أن يبقى قاصرًا على الدوام.

وما يثبت ذلك هو التنظيم السردي ليوميات إنريكو. فهي مؤلّفة بأجمعها من نوادر – والنادرة هي شكل من الحكاية يفرض إيجازُه الوعظي عبرةً واضحة لا تقبل النقاش – ومن شخصيات تتلخص كلّ واحدة منها في سِمَةٍ واحدة (قبضتا ستاردي المطبقتان، ضحك فرانتي، مضغ غارّون للخبز) دون أن تنحرف قطّ عن الهوية المسمّرة إليها منذ البداية. وقلب هي معرض للكاريكاتورات والأوصال المقزّمة: وإذا ما كان دو أميتشيس لا يكفّ عن القول إنّ بمقدور المرء أن يقرأ الرجل مسبقًا في الصبي (والأدقّ في ثبات الصبي)، فإنّ ذلك يعني بوضوح أنّ ما من تغيّر ولا نمو بين الصبي والرجل.

تبدو استراتيجية مولنار في أولاد شارع بال مخالفةً لذلك على كلّ صعيد تقريبًا، ومتّسمةً بذكاء أكبر بمئات المرات. فهنا تكفّ المثل العليا الجمعيّة عن كونها واجبًا يدعو المرءَ إليه نفيرُ سلطات بلاده، وتغدو نوعًا من الخيار. كما أنّ المكان الذي تتشكّل فيه القيم وتدخل في صراع لا يعود المدرسة بل اللعبة: ذلك الشيء الأشدّ "حرية" و"خصوصية" الذي يمتلكه صبي: لعبةٌ – كالحرب بين عصابتين – مُعَزَّزةٌ بالقواعد والفروسية والولاءات بحيث تغدو المقياس الصحيح الوحيد للسلوك الإنساني، ويمكنها، عند الضرورة، أن تقلب آراء المعلمين وأحكامهم: حيث نجد أنّ فرانتي أولاد شارع بال (الذي يُطْرَد من مدرسته مع نقطة

---

(١) انظر إلى الميتتين الوحيدتين في قسم اليوميات من قلب: ميتة والدة غارّون (عندما يكون غارّون قد صار "رجلاً") وميتة معلّمة إنريكو السابقة (حين يكون إنريكو قد تجاوز الصف الأول). هل هي مصادفة أنّ المرأة التي تموت في الحالتين يكون ابنها، أو تلميذها، قد "نما"؟ ألا تشير إصبع الاتهام هنا، ولو بصورة ضمنية، إلى النمو كسبب للموت، فحين يكون الولد قد نما وترعرع، ما الذي يبقى للأم أن تفعله في رواية دو أميتشيس؟ ومن الذي يريد قطّ أن ينمو في مواجهةٍ مع مثل هذا التواشج بين السبب والنتيجة؟

سوداء علامةً على التقصير وسوء السلوك) هو فَرينس آتش، وهو مثال ساطع للشجاعة والصدق، في حين أنَّ غيريب التلميذ المجدّ هو وغد صغير. وعلاوةً على ذلك، فإنَّ جائزة اللعبة الفعلية ليست احتلال ساحة شارع بال بل ما تتطلّبه أخلاقيات المبارزة من إظهار المرء (لنفسه أولاً) همّته وجَلَده، وإثبات أنّه متوافق مع المعيار والمثل الأعلى اللذين وضعهما لنفسه، وقادر، بالمعنى الحرفيّ، على "النمو".

وهذا ما يصل بنا إلى جوهر المسألة. فبخلاف قلب، نجد أنَّ أولاد شارع بال هي رواية : تَسْرُدُ، بموازاة سردها قصة موت نَمَتْشَك، قصةَ نمو بوكا ونضجه. وهو نمو فعلي لأنَّ ما من أحدٍ هنا يصف أو يفرض السبيل الذي ينبغي اتّباعه. والعلاقات بين الآباء والبنين في أولاد شارع بال هي عكس العلاقات القائمة بينهم في قلب. ففي هذه الأخيرة، يمثّل عالم البالغين تلك المُثُل العليا الأخلاقية التي ينبغي أن تُدعى إليها بصورة دائمة تلك الأنانية النرجسية لدى الابن. أما لدى مولنار، فنجد أنَّ ما يرشد الأولاد ويوجّههم هو قيم أبعد من مصلحتهم المباشرة، في حين أنَّ أعين البالغين – أو الشخصيات البديلة الأخرى التي تتجسّد فيها السلطة في بعض الأحيان– لا تتوجّه إلا إلى مصالحهم الخاصة. ويقيم مولنار معرضًا صغيرًا لهؤلاء البالغين المتمركزين على ذواتهم: بائع الحلوى أمام المدرسة، وهدفه الوحيد المتمثّل بجمع المال؛ يانوش الناظر، المستعد للقيام بأيّ نوع من أنواع الفساد لقاء علبة سيجار؛ المعلّمون، الذين لا يجيدون سوى التوبيخ والتقريع على أتفه الأمور؛ والد غيريب، الغبيّ، كبير الرأس، والجاهز ليسلق نَمَتْشَك بلسانه في غيابه؛ الزبون لدى نَمَتْشَك العجوز الخياط، والذي يصادف طفلاً يحتضر، فلا يقوى على فعل شيء أفضل من الانزعاج لأن سترته لم تجهز بعد. وأخيرًا تلك الصفحة قبل الأخيرة التي لا تُنسى من هذا الكتاب:

"يوم الأحد سيأتي العمال؛ وسوف يحفرون في أرجاء الساحة لكي يضعوا الأساسات... ويبنوا الأقبية..."

"ماذا؟" – صرخ بوكا هذه المرة. "سيبنون بيتًا هنا؟"

"بيت، بيت"، ردّ السلوفاكي ببرود، "بل مجمّع من الشقق... ثلاثة طوابق... إنه مالك أرض معدّة للبناء... إنه يبنيها".

هذا هو ، إذًا، عالم البالغين. وعلينا أن ندرك، بصرف النظر عن حالة زبون نَمَتْشَك المتطرفة، أنّ هؤلاء ليسوا وحوشًا. إنهم بالغون وحسب، بعضهم طالح وبعضهم صالح (مثل جيران نَمَتْشَك، والطبيب). والمهمّ، بالأحرى، هو أنّ هؤلاء، سواء كانوا صالحين أو طالحين أو بين بين، ليس لديهم ما يعلّمونه للأولاد، ذلك أنّ حياتهم لا تهدف إلا إلى الحفاظ على ما هو قائم لمجرّد أنّه قائم، وليس لأنّ له معنى[1]. وبعبارة أخرى، فإنهم لم يعودوا بالقادرين على الإشارة إلى أهداف أو تعزيز مُثُلٍ عليا. فلم يبق لدى البالغ ما يقوله للصبي، أو لدى الصبي ما يقوله للبالغ. وانقطاع الحوار هذا يشكّل خطوة أساسية باتجاه الكارثة. ودعونا نعود هنا باختصار إلى بداية سلسلة الأحداث، إلى "الجريمة" (جريمة العصيان، أو الإهمال أو الطيش) التي يرتكبها الصغار الذين يلعبون دور الشخصيات الرئيسة، ودعونا نضيف أنّ النصّ لا يني يوضح أنّ هذه الجريمة تمكن معالجتها بسهولة. صحيحٌ أنّ فيرّوشيو يعود متأخرًا إلى البيت: لكنه لو قام بفعل معين لكانت جدته كفّت عن توبيخه، وخلدا إلى الفراش ونجيا. وصحيحٌ أنّ نَمَتْشَك يُسلِمُ نفسَه لعصابة الحدائق النباتية ويعصو لاحقًا أوامر نادي المعجون: غير أنّه هو أيضًا لديه وسائل موثوقة

(١) هذا السلوك "البالغ" ينسخه حرفياً أعضاء "نادي المعجون"، وهو عصابة أولاد لها غاياتها الاقتصادية وحسب، وهي نهب خصومات دائمة، تافهة تماماً. ويكرّس مولنار مساحة واسعة لتعاملات النادي، ربما لكي يلقي الضوء على التعارض بين هذا الضرب من السلوك والمثل العليا المختلفة تماماً التي تحكم العصابة التي يقودها بوكا. غير أنه يجدر بنا أن نذكر أنه حين تتحطم هاتان العصابتان المتنافستان، في نهاية المعركة، يتم إصلاح "نادي المعجون" وينشغل كامل الفصل قبل الأخير (بعد أن يكون نمتشك قد مات) باجتماعات هذا النادي التي لا تنتهي. وكأنها تقول: إنّ الاختبار الفعلي، أو المعركة الفعلية ليست ضد "عصابة الحدائق النباتية" وجنرالها فيرنيس آتش، بل ضد هؤلاء الأولاد البالغين، التافهين، والقساة إذا دعت الحاجة. ولا ينبغي أن ننسى أن موت نمتشك إنما ينجم في النهاية وعلى وجه التحديد عن رغبته في تبرئة ساحته من اتهامات "نادي المعجون"، الذي هزأ به وأذلّه إذ اعتبر ما كان فعلاً بطولياً في حقيقته نوعاً من الخيانة.

لتفادي التغطيس في الجليد أو تخفيض المرتبة. أمّا همفري فكان من اليسير عليه أن يتغلّب على صرامة أبيه، فلا تعود به حاجة لأن ينفّس مرارته بتسلّق الأشجار، فقط لو...

فقط لو أنه تكلّم. فهؤلاء الثلاثة يهلكون جميعًا لأنهم يعمدون إلى التزام الصمت عند منعطف حاسم في القصة: والأحرى أنّ صمتهم على وجه التحديد وصمتهم وحده هو ما يجعل هذه اللحظة حاسمة. كان يكفي أن يقولوا: "لقد أصبت بالزكام"؛ "دعوني أذهب، لست أمام محكمة تحاكم خائنًا"؛ "لكن، يا أبي، ليس صحيحًا أنني لا أحبك"؛ "أجل يا جدتي، لقد أخطأت بتأخري، سامحيني"، وسوف يكون كلّ شيء على ما يرام. لكن أحدًا منهم لا ينبس ببنت شفة. لعلّهم أن يكونوا "كرماء، وطيبين، وجسورين، وصبورين، وشجعان"، لكنهم أيضًا "عنيدون، ونكدون، ومغرورون، وحمقى". ولعلّ غرورهم الصامت أن يكون جريمتهم الفعلية. ولكن من أين يأتي هذا الغرور وهذا الصمت؟ ثمة مقطع لدى فالتر بنيامين سوف يساعدنا في إلقاء الضوء على هذه المشكلة:

> **"في التراجيديا، يتوصّل الوثني إلى إدراك أنه أفضل من إلهه، لكن هذا الإدراك يسلب منه الكلام، فيبقى مسكوتًا عنه ويسعى إلى تجميع قواه خفيةً دون أن يعلن عن ذاته. وهو لا يزن الذّنْب والكفّارة بميزان العدل، بل يخلط بينهما دون تمييز. كما أننا لا نجد أيّ تفكير في استعادة "نظام العالم الأخلاقي"؛ وبدلاً من ذلك، يظل البطل الأخلاقي أخرس، لم يبلغ الرشد بعد – ولذلك يُدْعَى بطلاً– ويرغب في أن يسمو بنفسه عبر هزّ العالم المُعَذَّب. والمفارقة التي تتمثّل في ولادة العبقرية وسط صمتٍ أخلاقي، وطفولة أخلاقية، هي روعة التراجيديا"[1].**

---

(١) فالتر بنيامين، "المصير والشخصية"، في كتابه شارع باتجاه واحد وكتابات أخرى، لندن 1979، ص 127. ونجد اعتبارات تكاد تكون مطابقة في كتاب أصل الدراما التراجيدية الألمانية، لندن 1977.

وبالطبع، فإنّ نَمَتْشَك ليس أوريست، ولا همفري أوديب. لكن ذلك الاكتشاف المرعب – اكتشاف المرء أنّه أفضل من إلهه– يعاود الظهور على نحوٍ مطابق عمليًا لدى هؤلاء الأبطال الصغار. فهم أفضل من آبائهم، أو من تلك الشخصيات التي تقوم مقام الأب في ممارسة السلطة. وهذا هو السبب في أنهم يلوذون بالصمت: فالكلام – اعترافًا بجنحةٍ أو عيب بسيط – يعني أن يُعَاد لتفاهة البالغين تفوّقٌ ما عاد هؤلاء يستحقونه.

ولكن لعلّ هنالك سببًا للصمت جوهريًا أكثر: لعلَّ التواصل بات مستحيلاً لأنّ الصبيان والبالغين يتكلمون الآن لغتين مختلفتين أشدّ الاختلاف في حقيقة الأمر. فإذا ما كان الأبناء، لدى مولنار، أفضل من آبائهم، فذلك ليس لأنهم "أصغر" بل لأنّ ما يوجّههم، بخلاف البالغين، ليس "المصلحة" بل "الضمير". فهم لا ينظمون حيواتهم تبعًا لـ "مبدأ الواقع" بل تبعًا للأنا الأعلى. وبوكا ونَمَتْشَك يتّبعان السنّة الأخلاقية لعصابة شارع بال ليس سعيًا وراء نفع قد يكسبانه من وراء هذه السنّة، بل لأنها تشعرهما بالرضا عن نفسيهما، وهو رضا مستمدٌّ من إقامة معيار، أو مَثَل حياتيّ أعلى، وإظهار أنهما على قدّ ذلك.

وما يدفعهما إلى هذا ليس خوف العقاب، كما في عالم إنريكو بوتيني السلطوي، بل شيء يمدّ بجذوره إلى الوراء أبعد من ذلك بكثير، إلى تحطّم ما دعاه فيبر "المجتمعات القائمة على التقليد"، ذلك التحطّم الذي يمكن أن نلخص عواقبه على النحو التالي: لم يعد المجتمع يقرر للأفراد بسلطته ما ينبغي أن يكون عليه دورهم، وتاليًا معنى حياتهم. فهذا المعنى لم يعد من الواجب تبيّنه وقبوله، بل بات من الواجب خلقه عبر خيار فردي محفوف بالمخاطر. ومن هنا حاجة الفرد إلى "قيم" (بالجمع، حتمًا)، وإلى فترة من "التشكّل وتشكيل الذات": ومن هنا بروز مثال التكوين (Bildung)[1]. فأولاد شارع بال لا يطيقون انتظار أن يخرجوا من

(١) إنها لمسألة مختلفة تماماً ما إذا كانت حضارة أوروبا البرجوازية وثقافتها مخلصة لهذا المثال. فمن الواضح تماماً أنّ التكوين كان مقتصراً على قلّة، قلة قليلة. وإذا ما نظر المرء إلى تاريخ الرواية – التي تعتبر عموماً المحل الكلاسيكي لتطور هذا المثال – فسوف يجد أسباباً وجيهة للاعتقاد بأنه لطالما جرت محاولة إحباط مفهوم التكوين بدلاً من تعزيزه. وسوف أتلمس هذا الأمر ثانية في القسم التالي من هذه الدراسة، لكن من الواضح أنّ المشكلة تحتاج إلى معالجة أوسع بكثير.

المدرسة أو البيت لكي يلتقوا في ساحتهم، ويلعبوا بحسب قواعدهم. هناك فقط يمكن للحياة أن تغدو ذات معنى بالنسبة لهم. فليس لدى أحد ما يعلّمهم إيّاه. إنّهم وحدهم. وعليهم أن يبنوا بأنفسهم نوعًا من التراتبية، أو عالمًا ممكنًا، ويتحمّلوا مسؤوليته.

وهم يفعلون: مع نتائج راضّة تترتّب على ذلك. ولا تقتصر الرضّة على حقيقة أنّ نَمَتْشَك يموت (مثل همفري أو فيرّوشيو)، بل تتعدّى ذلك أيضًا وقبل كلّ شيء إلى اكتشاف أنّ ما من علاقة بين الأنا الأعلى – تلك القوانين والقيم التي تنظّم وجود الفرد – والقوانين التي يعمل على أساسها الواقع، كما أنّه ما من علاقة بين الأب الذي يصوغ المرء مثله الأعلى على غراره والآباء الفعليين بشحمهم ولحمهم. وحين عُنِيَت النظرية التحليلية النفسية بـ "الحضارة ومنغصاتها"، أو بالتضحيات التي تفرضها الحضارة على الفرد، ما انفكّت تركّز تلك العناية وتقصرها على التخلي عن "مبدأ اللذة": ذلك الحدث الذي تضعه هذه النظرية في المراحل الأولى من الحياة البشرية. غير أنّ هنالك تضحية أخرى، لعلها أشدّ إيلامًا من الأولى، إذ تحصل في سن الوعي، وتتمثل في تخلّي المرء عن أناه الأعلى (أو إسكاته على الأقل)، الأمر الذي يشبه التخلي عمّا بات – في كامل مجرى التاريخ البشري – أقرب ما يكون إلى مثال الاستقلال الفردي. وعلى الرغم من أنّ الأنا الأعلى ليس "حرًّا" بالفعل (فهو ذاته نتاج عملية فَرْضٍ عنيف ويستمد قوته من حقيقة أنّه يبقى غير واعٍ أساسًا)، إلا أنّه في سيرورة تشكله وتكشّفه – السيرورة التي أدركها كلٌّ من رايسمان وماركوزه، وأدركها أدورنو أفضل من أيّ أحد آخر – تلك الومضة الواهنة والعابرة التي يومضها الفرد الحرّ، والقادرة على أن تصوغ القوانين بصورة مستقلة وعلى أن تكابد لإطاعتها:

> **"إنّ التحليل النفسي، الذي انطلق ذات مرة لكي يخرق السلطة التي تحوزها صورة الأب، إنّما يقف بقوةٍ وثبات في صفّ الآباء، الذين يهزأون بالأفكار الطنّانة لدى أطفالهم أو يعتبرون أنّ الحياة سوف تعلّم أولئك الأطفال حقيقة الأمور، ويرون أنّ كسب المال أشدّ أهمية من التوقّف عند أفكار سخيفة. فالموقف العقلي الذي ينأى**

بنفسه عن ميدان الغايات والوسائل المباشرة، وتتاح له فرصة أن يفعل ذلك خلال السنوات القصيرة التي يكون فيها سيّد نفسه قبل أن تستغرقه ضرورات كسب العيش وتكدّره، بات يُشَنَّع عليه بوصفه نرجسية محضة. وبات يُزْعَم أنَّ عجز أولئك الذين لا يزالون يؤمنون بوجود إمكانيات أخرى هو خطيئتهم هم أنفسهم؛ مع أنّ قصور هؤلاء هو خطيئة نظام اجتماعي لا ينِي يُنْكِر على البشر ما هو ممكن ويحطّم ما يمتلكونه من طاقة كامنة"(١).

وإنّه لذو دلالة أنَّ كلام أدورنو هنا يجري على المراهق: هذا المصطلح الذي نادرًا ما نقع عليه في أدبيات التحليل النفسي، مع أنّه يقع في المركز من رواية القرن التاسع عشر الأوروبية العظيمة. فالموضوع الذي يستحوذ على هؤلاء الروائيين هو إمكانية المصالحة بين متطلبات الأنا الأعلى ومتطلبات الواقع، وكيفية القيام بذلك إذا ما كان ممكنًا. وما نجده في أولاد شارع بال (وليس في قلب: حيث لا يحتاج عالم الأب-المعلّم إلى أنا أعلى) هو آخر أصداء هذا السؤال وهي لا تزال تتردد، بعد أن بُسِّطت وجُعِلَت أشدّ أثرًا بفعل السنّ "غير الناضج" لشخصياتها الرئيسة: فالقيم التي "تُؤْخَذ بجدية كبيرة"، وتعاش بصدق إلى "النهاية"، تغدو خطيرة حتمًا. والنمو، كما سنرى، يعني التخلص من هذا الإحساس المفرط بـ "الواجب"، ذلك الإحساس الذي ينبغي إبعاده مثل وَهْمٍ خطير. حَسَنٌ: غير أنّه كان ثمة وَقتٌ على الأقلّ أمكن فيه للمرء أن يسلك ويمارس وهو مقتنع بأنَّ ثمة هدف يُسعى وراءه، وقتٌ بدا فيه العالم نَفُوذًا للقيم. وكلُّ من قرأ أولاد شارع بال في صباه أدركَ أنَّ عليه أن يتخلّى عن آماله. أمّا كلّ من قرأ قلب فلم يعرف قطّ ما يعنيه الأمل.

---

(١) ت. أدورنو، "السوسيولوجيا والسيكولوجيا II"، ص 92.

٤ – فينومينولوجيا الاستسلام:

دعونا نبدأ مرة أخرى من العلاقة بين الأولاد والبالغين، حيث يمكن أن نضيف الآن أنّ الأخيرين يتميّزون على الدوام، ومن غير استثناء، بنوعٍ من العمى. فالسيد إيفيرارد لا يفقه شيئًا عن همفري، والجدّة لا تفقه شيئًا عن فيرّوشيو، والمعلّمون في مدرسة بودابست لا يفقهون شيئًا عمّا يشغل تلاميذهم، فما بالك بوالد فلورنتين الصغيرة الكاتب أو برئيس الطبّالين السردينيين الذي لا يجد، أمام إصابة الصبي بطلقات ستكلّفه بَتْر ساقه، أفضل من الصراخ قائلاً: "آه، لقد أُقْعِدَ الرعديد سيء السمعة!". وفي كلّ مرّة يؤكّد فيها الولد على إيمانه بشخصيته وصدقه إزاءها، نجد أن البالغ يبدي نوعًا من العمى فلا يرى في ذلك سوى سخرية منه متعمّدة وهزء مقصود. ولذلك تقتصر ردّة فعله على ما يعزّز عناد الآخر في نوعٍ من التصاعد الحلزوني الذي ينتهي بالضرورة بموت الطرف الأضعف. فلماذا يصل الأمر إلى ذلك؟ لأنّ العناد والعمى – أو الكبرياء والهوى، إذا أردنا أن نعبّر عن الأمر بمصطلحاتٍ كلاسيكية – هما اللذان ينتصران، عند الطرفين كليهما.

واستخدامنا للكبرياء والهوى في هذا السياق هو أمر طبيعي: ذلك لأننا لو أردنا أن نفهم مكانة الأدب "المثير للعواطف" بين أنماط القصّ الحديث فلن نجد عملاً مقابلاً ومعاكسًا أفضل من رواية جين أوستن الكبرياء والهوى. ولو كان لوكاش مطّلعًا على الأدب الإنجليزي لكان وَضَعَ الكبرياء والهوى من غير شكّ إلى جانب تدريب ويلهلم مايستر كمثال لا يُضاهى من أمثلة الرواية التكوينية. فحين نقرأ هذه الرواية نشهد النجاح الكامل الذي تحققه إحدى عمليات "التسوية"، بالمعنى الذي فهم فيه لوكاش هذا المصطلح في كتابه نظرية الرواية: أي بمعنى إقامة علاقة، أو جماعة، لا تستنفد الواقع ولا تعدّله بصورة جذرية، وتكون محبوّةً بإحساسٍ يتعدّى ما هو ذاتيّ ويقع بين الذوات: مثل العائلة، القائمة على إحساس التكامل، والتعاطف، الذي عرفه القرن الثامن عشر. وتتأتّى هذه الإمكانية في الرواية من تبدّد الكبرياء والهوى، ومن تطور الشخصيتين الرئيستين باتجاه إبداء

استعدادهما لأن توضح كلّ منهما مواقفها للأخرى وتفهمها: أي باتجاه إبداء الاستعداد للكلام والإصغاء. هكذا نجد أنّ الحوار هو الجزء الذي يحظى بأكبر قَدْرٍ من الرعاية والعناية في عمل أوستن، كما أنّه ذروة هذا العمل. والاهتمام باللغة، والقدرة على استخدامها وفكّ مغاليقها على النحو اللائق، هو في عمل أوستن أرفع ضامن للأخلاق. فهو يدلّ على احترام الوسطية الاجتماعية والتضلّع منها، كما يدلّ على إحساس كامل بالجماعة وظلالها المتعددة.

وتسير الأمور بعكس ذلك تمامًا في الأدب "المثير للعواطف"، حيث تنبت الكارثة من انقطاع التواصل، ومن انهيار ذلك البعد الذي يمكن أن يصل بين المتخاصمين والأضداد على نحوٍ يحيّد فيه خصومتهم وتضادهم. ولقد حاولت في القسم السابق أن أبيّن أنّ هنالك أسبابًا عميقة تقف وراء هذا الانقطاع. فصمت الولد ينشأ من اكتشاف أنّ العالم لا يعطي أيّ أهمية لمطالب الأنا الأعلى. أمّا العمى المُطْنَب لدى البالغ فينشأ، بعكس ذلك، من حقيقة أنّ أولئك الذين يفقدون أناهم الأعلى لا يعود بمقدورهم أن "يروه" لدى الآخرين. وهذان نموذجان من الوجود لا بدّ لهما أن يتصادما حتمًا: ومن هنا موضوعة "سوء التفاهم" المتكررة – موضوعة استخدام لغتين مختلفتين – والتي تمثّل عاقبةً لهذا الحال.

بيد أنّ الأدب "المثير للعواطف" يعكس تسلسل السبب والنتيجة هذا. فهو لا يقدّم العناد والعمى كتجليين بسيطين لشكلين متعاكسين من أشكال الحياة، بل يقدمّهما على أنهما المصدر الذي لا تُسْبَر أغواره والذي ينبع منه كلّ شيء آخر. وغاية الإلحاح المتكرر، والوسواسي، على هاتين الصفتين لدى "الشخصيات" ليست أن تدفعنا إلى مزيدٍ من الفهم بل أن تحبط محاولتنا في أن نفهم، مبديةً مثل هذا الجهد على أنّه زائد تمامًا ولا ضرورة له. فهو يُقَدَّم على أنه سوء تفاهم بسيط سوف يؤدّي – إنْ لم تتمّ إزالته في حينه بكمية وافرة من الرسائل والحوارات، على غرار ما يجري في الكبرياء والهوى– إلى التقيّح وإلى التفسّخ بالمعنى الحرفيّ متحولاً إلى مأساة. وما توضحه "الاعترافات" العظيمة الأخيرة هو على وجه التحديد أن التفاهم لو جاء باكرًا، لكان من الممكن تفادي المأساة بسهولة.

لا يُقدَّم سوء التفاهم، إذًا، على أنّه تجلٍّ لصراع محدَّد بل على أنّه السبب الحقيقي لهذا الصراع: فلو اكتُشِفَ هذا السبب لما كان الانقسام قد وقع. وهكذا تختلف صورة الصراع بين الأشخاص التي يقدّمها الأدب "المثير للعواطف" أشدّ الاختلاف عن كلٍّ من الصورة التي تشتمل عليها التراجيديا الكلاسيكية والصورة النمطية التي تشتمل عليها "الأعمال المستدرّة للدموع" في القرن الثامن عشر. ففي أنتيغون أو إميليا غالوتّي(*)، على سبيل المثال، لا نجد أيّ سوء تفاهم على الإطلاق. كلّ شيء واضح وضوح الشمس. أمّا الكارثة فتقع لأنَّ هناك منظومتين للقيم، أو القوانين، تتعايشان في هذه الأعمال دون إمكانيةٍ للتوفيق بينهما. ويوضح النصّ أنَّ هذه المنظومة أو تلك ينبغي أن تخضع وتستسلم. ولذلك فإنَّ المرء لا "تُثَار عواطفه" إزاء مصير أنتيغون أو إميليا، بل يغضب (أو يُسَرّ، فالمسألة برمّتها مسألة وجهة نظر). ويعمل حلّ خيوط القصة على تشديد الانقسام، وتعميق أحادية الجانب لدى الطرفين المتنازعين وإضفاء الشرعية عليها. ويمكن للمرء - بل عليه- أن يكون مع هذا الطرف أو ذاك. فلا مجال لإيجاد أرضية مشتركة أو القيام بتوسّط أو تسوية.

أما في الأعمال التي نُعنى بها هنا فنجد هذا النموذج مقلوبًا رأسًا على عقب. فأن تُثار عواطفنا - ونبكي، الأمر الذي يمثّل أكمل تجلٍّ لتلك الإثارة- هو المقابل الدقيق لأن نغضب. فالغضب يفرّق؛ أما الدموع فتوحِّد. ولكن من هو الذي توحِّدنا معه؟ ليس الشخصية الرئيسة - الضحية. ليس نَمَتْشَك أو همفري من تشدّنا دموعنا إليه. وما لدينا من تماهٍ ينزلق، دون أن ندرك إنّما بصورة لا مردّ لها، صوب الآخرين، صوب الناجين. وكما يحصل في مأتم، فإنَّ موت الشخصية الرئيسة يعمل على إعادة بناء جماعة أولئك الذين بقوا. فمن خلال النحيب الجماعي، تزول كلّ ضغينة، ويزول كلّ ظلم، وتزول كلّ ملامة. إنّه طقسٌ من الغفران الجمعي المتبادل. وهو يعبّر في هذا عن مطمح أساسي من مطامح العالم الحديث، ومن مطامح شكل الرواية السردي: مطمح التسوية. فأن تُثار عواطفنا إلى حدّ البكاء هو

(*) تراجيديتان لكلٍّ من سوفكليس وليسنغ على التوالي.

ردّ فعل روائي نمطيّ على وضعٍ تراجيدي. وهذا التشابك بين المستويات – وليس الوضع التراجيدي بحدّ ذاته والذي لم نعد نجده في الحقيقة منذ النهضة فصاعدًا– هو المكان الذي ينبغي أن نلتمس فيه الشكل الوحيد الممكن في العالم الحديث من أشكال التطهير. غير أنه تطهير ينطوي على تنصّلٍ حاسمٍ من التراجيدي: فذلك القدر الكبير من التفاهم الذي يتمّ التوصّل إليه عند فراش الموت ينقض شرعية السلوك الذي أدّى إلى ذلك. وهو لا يقرّب التراجيديا بل يبعدها على نحوٍ نهائي، مُصنِّفًا إياها كنوع من الإفراط غير الملائم أو المبالغة البعيدة عن الصواب.

ويبدو أنَّ هذه الآلية التي تخفض منزلة أحادية الجانب التراجيدية عبر فَرْض المقدرة الروائية على التوفيق والتسوية هي التي تفسّر ذلك الاحترام العظيم الذي حظيت به، في عصرٍ رقيقٍ وحنون، تأملات هيغل الكلبية(*) في مصير الذاتيّة الحرّة التي تريد أن تُخلِصْ لذاتها وحدها وأن تؤمن بها وحدها. فعلى الرغم من أن صفات "الأنماط" المثالية–التاريخية التي بناها هيغل تبدي ذلك الميل المزعج إلى التداخل والاختلاط المتبادلين، إلا أنَّ بمقدورنا أن نعيد بناء اللحظات البارزة في تلك الرحلة، من فينومينولوجيا الروح إلى علم الجمال، على النحو المعقول التالي:

"ولكن ما إنْ يبلغ [الوعي المفرد] هذه الفكرة [فكرة كونه فرديةً خالصةً لذاتها]، كما ينبغي له أن يبلغ، حتى تضيع وحدته المباشرة مع الروح [أو الجماعة الأصلية بعبارة أخرى]، ويضيع كونه ذاته في هذا الروح، وتضيع ثقته. وإذْ ينعزل ويغدو لذاته، فإنه يكون هو الماهية الآن، وليس الروح الكليّ....

وبترسيخ نفسه على هذا النحو... فإنّ الفرد يضع نفسه في تعارض مع القوانين والأعراف. ويعدّها مجرّد أفكار، ليس لها أيّ جوهرٍ مطلقٍ، ونظريةً مجرّدةً ليس لها أيّ واقع، أما هو بوصفه هذا "الأنا" المحدَّد فهو حقيقة ذاته الحيّة....

(*) الكلبية هنا بمعنى القناعة بأنّ السلوك البشري تهيمن عليه المصالح الذاتية وحدها.

[بالنسبة لوعي الذات العقلاني] هذه هي بداية الجوهر الأخلاقي... [الذي] ينخفض حينئذ إلى المستوى الذي لمحمول خال من الذات، تتمثّل حوامله الحيّة بأفراد عليهم هم أنفسهم أن يملأوا كلّيتهم وأن يحققوا طبيعتهم الجوهرية بجهودهم الخاصة....

وعليه، فإنَّ القانون الذي هو مباشرةً قانونُ وعي الذات الخاص، أو فؤادٌ ينطوي في داخله على قانون، على الرغم من كونه فؤادًا، هو الغاية التي يلتمس وعي الذات تحقيقها.... [لكن] هذا الفؤاد يواجهه عالمٌ واقعي...، قانونٌ يقمع الفردية المحدَّدة، تنظيمٌ للعالم عنيفٌ يناقض قانون الفؤاد...."[1]

لقد تتبعنا إلى الآن ذلك الانقسام المتنامي بين "الفرد" و"حال الدنيا". وعلى هذين الكيانين الآن أن يضارع واحدهما الآخر في مواجهة مباشرة. وعند هذا الحدّ يكتشف المرء، كما يواصل هيغل القول، أنَّ "قانون الفؤاد" ليس سوى "هلوسة الإعجاب بالذّات": فهو يضع "حال الدنيا" على المحكّ، مُحَمِّلاً إيّاها – في هذيانات الإعجاب المجنون بالذّات– كلّ المسؤولية عن مكائد "الكهنة المتعصبين، والطغاة النهمين". في حين أنّ العكس هو الحال في الواقع: فقانون الفؤاد هو الذي يمثّل "مجرد شيء في النيّة لا يصمد على محكّ الزمن، بخلاف النظام القائم، بل يُطاح به ما إن يُوضع على ذلك المحكّ"[2]. وكذلك يُطاح، في مقطع شهير من علم الجمال، بكلٍّ من مفهوم "الحبّ"[3] ومفهوم "الشرف"[4]. ففي كلٍّ من هاتين الحالتين

---

(١) هيغل، فينومينولوجيا الروح، أكسفورد 1979، ص 214- 215 و 221.

(٢) المصدر السابق، ص 226.

(٣) هيغل، علم الجمال، أكسفورد 1975، ص 567: "يدور كل شيء في الحب الرومانسي حول واقعة أنّ هذا الرجل يحبّ هذه المرأة على وجه التحديد، وهي تحبّه. والسبب الوحيد الذي يفسّر لماذا هذا الرجل وحده أو هذه المرأة وحدها على وجه التحديد إنما يتوقف على الطبع الخاص لدى هذا الشخص، وعلى عرضيّة الهوى المفاجئ". وما الذي يمكن أن يكون "مجرّد شيء في النيّة" أكثر من تفوّق ذلك الشخص على جميع الآخرين؟

(٤) المصدر السابق، ص 593: "الشريف... يختلق لنفسه أهدافاً نزوية متقلّبة، ويقدّم ذاته في طابع [مزعوم] معيّن، وبذلك يقيّد نفسه أمام ذاته وأمام الآخرين بشيء ليس واجباً ولا ضرورياً بحدّ ذاته. وبذلك فإنَّ ما يضع الصعاب وضروب التعقيد في طريقه ليس الشيء ذاته بل فكرة هذا الإنسان عن ذاته لأنَّ تمسكه بالطبع الذي يزعمه يغدو مسألة شرف". ولا يتمالك المرء هنا نفسه عن رؤية ذلك العناد المفرط دوماً، وغير المتناسب لدى أبطالنا الصغار.

ينتقد هيغل ويسخر مما يبدو له مجرد مبالغات خيالٍ أصمّ وأعمى إزاء الهيئة الحقيقية التي يتخذها النظام القائم.

غير أنّ مثل هذه الواقعية لا تعني معرفة الواقع بصورة أفضل بل تعني - وهذا مختلف تمامًا- تبيّن عقلانيةٍ وأخلاقيةٍ جوهرية قائمة فيه: فلا يكون ثمة أدنى سبب يدفع الفرد لأن "يفهم" نظام الأشياء القائم، فما بالك بأن يغيّره. وهذا يعني أنّ الواقعية التي ينظر هيغل صوبها لا تكمن في وضوح معرفة المرء أو في صفاء أهدافه الذاتية، بل في التخلص منها باعتبارها مجرّد أوهام. ونجد في النهاية أنّ الرحلة المتوحدة التي تقوم بها "الذاتية الحرّة" قد كانت عقيمة تمامًا، وأنّ هيغل لا يبدي أي لبس في التعامل معها على أنها مجرد شرّ لا بدّ منه، ومجرد شغب صبياني:

> "يَطْرَحُ الوعيُ مثلما يُطْرَح الرداء القديم فكرتَه عن الخير الذي لا وجود له إلا من حيث المبدأ، دون أن يكون له بعد أيّ تجربة فعلية. فقد علّمته التجربة خلال صراعه أنَّ "حال الدنيا" ليس بالسوء الذي يبدو عليه؛ لأنَّ واقعه هو واقع الكليّ.... وقد تتصوّر الفردية [التي أعيد إدخالها في] "حال الدنيا" أنها لا تعمل إلا لذاتها أو لمصلحتها الخاصة. غير أنّها أحسن مما تحسب نفسها عليه، ذلك أنَّ عملها هو في الوقت ذاته وبصورة ضمنية عمل كليّ. وحين تعمل لمصلحتها الخاصة، فهي ببساطة لا تعلم ما الذي تعمله؛ وحين تجزم أنّ كلَّ واحدٍ يعمل لمصلحته الخصة، فهي لا تؤكّد سوى أنّ أحدًا لا يعلم ما هو العمل".(١)

> "غير أنّ هذه المعارك ليست في العالم الحديث سوى نوع من "التدريب"، أو تعليم الفرد وقائع الحاضر، ومن هنا تكتسب أهميتها الحقيقية. ذلك أنَّ غاية مثل هذا التدريب تكمن في أن يكفَّ الفرد

---

(١) فينومينولوجيا الروح، ص 234- 235.

عن لهو الشباب وعبثه، ويبني نفسه في تناغمٍ بين رغباته وآرائه وبين علاقات العيش وعقلانيتها، ويدخل تسلسل العالم وترابطه، ويتّخذ الموقف المناسب حياله. فمهما نازع العالم، أو دُفِعَ في ذلك السبيل، فسوف ينتهي في غالب الأحيان إلى إيجاد فتاته وموقعٍ ما، فيتزوجها، ويغدو ذلك الشخص العاديّ الصالح كغيره. أمّا المرأة فتأخذ على عاتقها أمر إدارة البيت، ويأتي الأطفال، وتسلك المرأة المعبودة، التي كانت في البداية فريدةً وملاكًا، مثلما تسلك بقية الزوجات؛ وتأتي مهنة الرجل بالتعب والمنغّصات، أمّا الزواج فيأتي بالمصائب المنزلية – ومن هنا كلّ ذلك الصداع الذي يعاني منه القوم المتزوجون– وما نراه هنا هو شخص يشبه المغامر مع فارقٍ يتمثّل في أنه بات يعرف قَدْرَه وأهميته حقّ المعرفة، ولا يجد مناصًا من تصويب ما كان يعتمل لديه من أوهام".(١)

لا ينبغي أن نعتبر هذا ضربًا من الاستطراد الزائد دون ضررورة. فالأدب "المثير للعواطف" يثير اهتمامي لأنّه بنية أدبية تتدخل على طريقتها الخاصة في سيرورة تشكيل الوعي وتشكّله الذاتي، ولأنّه واحد من المواضع المتعددة التي تتداخل عندها مشكلة نظرية الرواية مع مشكلة التكوين. وعمل هيغل هو الأساس الذي لا غنى عنه لكلا هاتين المسألتين(٢). ولا بدّ أن يكون القارئ قد أقام تعالقات واضحة معينة بين حجاج القسم السابق والنصوص التي نتفحّصها. ذلك أنّ أولاد

---

(١) علم الجمال، ص 593.

(٢) لاحظ البروفسور غيسيب بترونيو، في بعض تأملاته في مقالتي عن الأدب البوليسي، أنّ الاستناد إلى ماركس، أو جاكوبسون، أو ليفي شتراوس في الحديث عن آرثر كونان دويل هو ضَرْبٌ من العته (انظر تقديمه لكتابه Letteratura di massa،Litteratura di consumo باريس 1979، ص XVIII-XVI). ومن يعلم أيّ وجهٍ سيُبْرِز الآن حين يجد ذراع هيغل في ذراع نمتشك! من الواضح أنّه يسهل على المرء أن يجد كثيراً من هيغل لدى غوته وكثيراً من غوته لدى هيغل: وكيف يمكن أن يكون الأمر خلاف ذلك؟ لكن البناء الفكري العظيم ليس ذاك الذي لايظهر إلا في روائع المفكرين العظماء الآخرين. بل هو ذاك الذي يلتقط "روح العصر" بكامل تجلياتها، من أرفعها إلى أتفهها، وينقلها ويعدّلها. كما أنني أدرك أن إيجاد هيغل لدى غوته هو أمر يسير و"آمن"، أما إيجاده لدى مولنار فشاق وربما خاطئ. ولكن المؤسف هو أنّ أساتذة الجامعة يُدْفع لهم لكي يخوضوا السجالات أيضاً.

شارع بال، والمُساء فهمه والقصَص الشهرية في قلب تحكي عن أولئك الذين ينجم سقوطهم عن التزام مفرط بما لديهم من قانون الفؤاد الذي لا يزال بعيدًا عن التحقق واليقين، أو ينجم بعبارة أخرى عن رغبة مفرطة في أحادية الجانب، وهي خطيئة الخطايا في المنظومة الهيغلية[1]. فقد رفض هؤلاء أن يتبيّنوا في العالم كما هو عليه ذلك الواقع الذي ينبغي على الجميع أن يتوصّلوا إلى تفاهمٍ حتمي معه بوصفه الواقع ذاته، الواقع الوحيد الذي لا شكّ فيه (على نحوِ ما نجده في ذلك "المذهب الوضعيّ غير النقديّ" الذي سلّط عليه ماركس الأضواء عند هيغل)؛ كما رفضوا أن يتبيّنوا حقيقة أنَّ لهذا الواقع من غير شكّ عقلانيته الخاصة، تلك العقلانية الشاملة والموضوعية، التي يكون من الغباء أو الانتحار أن نجهر في مواجهتها بشكوكنا ومطالبنا.

وإذا ما كان التكوين يكمن في تخلي المرء النهائي عن قيمه الخاصة بوصفها أوهامًا خادعة كيما يفلح في إقحام نفسه في العالم القائم ويجد هناك امتلاءً بالمعنى وسعادةً، فإنَّ الأدب "المثير للعواطف" يحكي لنا قصة تكوينٍ فاشل ومخفق. غير أن علينا أن نمضي هنا بحذرٍ واحتراس. فلا حاجة بنا لأن نزعم أنّ تربية الفرد (الحتمية) على قوانين الواقعينبغي أن تتّبع اللحظات الثلاث جميعًا في الفالس الهيغلي الرعويّ، وأنها ينبغي أن تحاول إقناعنا بأن العالم على ما يرام كما هو. فليس عليها سوى أن تقول إنّه على ما هو عليه، وإنّه قويّ بما يكفي لأن يثني كلَّ من يحاول معارضته. ويبدو أيضًا أنَّ هذا هو المعنى الذي يحمله أحد المقاطع في كتاب فرويد الحضارة ومنغّصاتها:

---

(١) في القطب المقابل للشخصية التي تقف بثبات مع قانون الفؤاد ثمة نموذج الخائن، والذي يمثل هو أيضاً، وتبعاً لجوليا كريستيفا، بطلاً روائياً بامتياز ("في الرواية [بخلاف الملحمة] لا يتحول البطل إلى خائن، فهو خائن". انظر "السرد والتحول"، Semiotica، I (١٩٦٩) ٤، ص ٤٣٦). وتحوي أولاد شارع بال أيضاً قصة خائن – هو غيريب– يندم ويتوب لاحقاً، ويفلح في إصلاح ذاته تماماً وفي كسب تعاطفنا. وقصته مثال نموذجي في إظهار المرونة الأخلاقية التي يتمتع بها العالم الروائي ومزايا التسوية. غير أنه من اللافت أنَّ مولنار لا يجعل من غيريب الشخصية الرئيسة في الرواية، وأنّ قصته تُبعد إلى هوامش الحبكة، مثل نموذج سردي ممكن ومُعْتَرف به، لكنه يُرْفَض ويُنْبَذ.

"ثمة إجراء آخر يعمل عمله بطاقةٍ وشمولٍ أشدّ [مما نجده في التماس الفنّ بغية تحقيق الرغبات التي يصعب تحقيقها]. وهو إجراء يعتبر الواقع العدو الأوحد ومصدر كلّ معاناة، وشيئًا يستحيل التعايش معه، بحيث يكون على المرء أن يقطع كلّ صلة به إذا ما أراد أن يكون سعيدًا بأيّ صورة من الصور... يمكن للمرء أن يحاول إعادة خلق العالم، وأن يشيّد مكانه عالمًا آخر تُزَال منه تلك المظاهر التي لا تُطاق وتحلّ محلّها أخرى أكثر انسجامًا مع رغباته. غير أنّ القاعدة هي ألا يصل إلى شيءٍ كلّ من يدفعه تمرده اليائس إلى سلوك مثل هذا السبيل لبلوغ السعادة. فالواقع أقوى منه بكثير. وسوف يغدو ذلك المجنون، الذي لن يجد في الغالب من يمدّ له يد العون في تحقيق ضلالاته".(١)

يبدو أننا عدنا إلى عالم فينومينولوجيا الروح. لكن هنالك اختلافًا أساسيًا: ففرويد يقول إنَّ العالم أقوى من "هلوسة" الفرد، وليس أكثر أخلاقية أو أكثر عقلانية. ونجد شيئًا مشابهًا إلى حدّ بعيد في الإطار المفاهيمي لسيكولوجيا الجريمة في أوائل القرن الثامن عشر، ذلك الإطار الذي أعاد ميشيل فوكو بناءه في كتابه تاريخ الجنون:

"هذه المنطقة من الجنون والهياج حيث يولد الفعل الإجرامي لا تعلن أنّه بريء إلا بقدر ما تكون بعيدةً عن الحياد الأخلاقي الصارم، لكنها تقوم بوظيفةٍ دقيقة: تتمثّل في تمجيد قيمةٍ يعترف بها المجتمع دون أن يسمح لها بالتحقق. فنحن نقدّم وصفةً الزواج لكننا مضطرون لأن نغمض أعيننا عن الخيانة. وسوف تكون للجنون سلطة التسويغ حين يكشف عن الغيرة، والعناد، والإخلاص: ولو كان الانتقام ثمنًا لذلك. وعلى السيكولوجيا أن تجد لها ملاذًا في

(١) سيغموند فرويد، "الحضارة ومنغّصاتها" (1930) في فرويد، المجلد XXI، ص 81.

ضمير آثمٍ، في العلاقة بين القيم المُعْتَرَف بهـا والقـيم المطلوبـة. عندئذٍ، عندئذ فقط، يمكنها أن تفكّ واقع الجريمة وتعلن أنها لا يمكن معاقبتها، عبر نوعٍ من كيخوتية الفضائل غير القابلة للتطبيـق.... المرء بريء في ذلك الانتقال المباشر والعنيف مـن أخـلاق إلـى أخرى، من أخلاق موصوفة لا يكاد المرء يجرؤ على الاعتراف بها إلى أخلاق مُمَجَّدة يرفض المرء، خدمةً للصالح العـام الأوسـع، أن يمارسها".(١)

من الواضح لدى كلّ من فرويد وفوكو أنَّ "هلوسة الإعجاب بالذّات" ليست السبب في سقوط الفرد – كما هو الحال عند هيغل– بـل عاقبـة هـذا السقوط. فالطموح الفردي لا يغدو "هلوسة" إلا بعد أن تحيق به الهزيمة. و"جنونه" يكمن في خَوَرِ قواه، وليس في الإجهاد الأخلاقي بحدّ ذاته. وهذه اللعبة تُخَاض كاملـةً فـي ميدان علاقات القوة "الحيادي" أخلاقيًا. ولا يعود النمو يعني أن نتعلّم كيف نتبيّن في العالم ذكاء الروح الهيغلي منقطع النظير، بل أن نتعلّم أن نخاف من قـوة العـالم. وهذا بالفعل هو نوع التكوين (إذا ما كان من المشروع أن نواصل تسميته كـذلك) الذي يحتاجه عالمٌ قائم على علاقات القوة ومتعشّق معهـا، ولـيس مـع الغايـات الأخلاقية أو النماذج العقلانية. غير أنَّ على هذه الحضارة، إذا ما أرادت أن تكون متّسقة، أن تتخلّى أيضًا عن العزاء الهيغلي الذي يعيد خفيةً إدخال القيم إلى العـالم. وذلك ليس لأنَّ هذه القيم ليست موجودة، فحتى العالم الإشدّ ابتذالاً ممتلئ بها، بـل لأنَّ شرعيته لا تتوقّف على حضورها، وإنما تتوقف بالدرجة الأولى علـى القـوة المحضة التي يبديها.

هذا هو الاكتشاف الذي يساق إليه يانوش بوكا، الشخصية الرئيسة الثانية في أولاد شارع بال:

---

(١) ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، باريس 1961، ص 549- 550.

"وفي اليوم التالي، في المدرسة، حين كان الجميع جالسين في أمكنتهم، ومشى الأستاذ راتس، وسط صمتٍ ورعٍ، صوب مكتبه بخطوات بطيئة، وقورة وراح يتذكّر بصوتٍ خافتٍ إرنست نَمَتْشك، ثم دعا بعد ذلك الصفّ بأكمله للاجتماع عند الساعةِ الثالثة من اليوم التالي بثياب سوداء أو غامقة على الأقلّ في شارع راكوش، كان يانوش بوكا يحدّق أمامه مستغرقًا في التفكير. ولأول مرة ومضت في روحه النقية البسيطة فكرة ماهية هذه الحياة الحقيقية. هذه الحياة التي تجبرنا على القتال كأننا خدمها الذين يعملون تحت إمرتها، بِسَكِينَةٍ في بعض الأحيان، هذا صحيح، إنّما بحزنٍ عظيم في أحيان أخرى".

هذه هي الفقرة الأخيرة في رواية مولنار. وهذه هي أول مرة يصوغ فيها بوكا حُكْمًا على العالم. كلّ ما جرى لم يمكّنه من أن يفهم بصورة أفضل على الأقلّ ما هي "هذه الحياة"، أو أن يجد فيها معنىً أرفع. والأحرى، أنّه قد دمّر ما كان لديه من يقينيات قليلة وبدد كلّ أمل. وكلّ ما يمكن لبوكا أن يراه هو قوة العالم، "الذي يجبرنا على القتال كأننا تحت إمرته". ويمكن لنا أن نلتقط من خلف بوكا لمحة خاطفة من تورليس، وديدالوس، وروسمان، ومن حيرتهم الملغزة التي ستسدل معها الستارة مرّة وإلى الأبد على ذلك التفاؤل العضوي في الرواية التكوينية.

٥- أبعد من الدموع:

دعونا نعود لآخر مرّة إلى الأثر النهائي الذي يحدثه الأدب "المثير للعواطف": الدموع. وبدلاً من أن نسأل هذه المرة "لماذا يبكي المرء؟"، دعونا نسأل "ما الذي يحدث حين يبكي المرء؟" ما يحدث هو أنَّ ستارةً تُسْدَل بيننا وبين العالم. فالبكاء يتيح لنا ألاّ نرى. فهو سبيل لإلهائنا عن رؤية ما كدّرنا، أو جَعْلِه يختفي. والبكاء لا يتوافق مع الضيق ذلك التوافق البسيط: فهو ليس نتيجته المباشرة

والمحتومة، بل هو قبل كلّ شيء ردّة فعل عليه، ردّة الفعل الأشدّ طفولية، إذا جاز القول: ردّة فعل من واجهه عالمٌ مُحْبِط ومُخَيِّب فلم يعد يريد النظر والتفكير، بل يمارس ما يكافئ إيماءةً سحريةً تهدف إلى جَعْلِ هذا العالم يختفي.

إمّا التفكير وإمّا الثقة بفعل "سحري": من هو البالغ الذي سيتردد بين هذين الموقفين؟ بيد أنَّ الأمور أعقد من ذلك بعض الشيء. ذلك أنّ "التفكير" يمكن أن يكون له في الحقيقة معنيان متعاكسان تمامًا. فقد يشير إلى عمليةٍ تحاول أن تتقصى الصلات السببية لحدثٍ ما، وقد يشير إلى عمليةٍ تهدف إلى وضع خطة للأحداث القادمة. وما من ديالكتيك يمكن أن يُبْرِئ قطّ هذا الجرح الذي يدخل في تركيب الذات الإنسانية، المعلّقة والممزقة بين قطبي السببية والغائية، الواقع والرغبة، الضروريين كليهما لوجود هذه الذات، إلا أنه ذلك الوجود الذي لا يبلغ التوازن قطّ. وثمة لحظة محددة من لحظات العلاقة بين هذين القطبين هي لحظة "قَدْحِ زناد" البكاء: اللحظة التي يهبط فيها التوتر أخيرًا لأنَّ الرغبة والغائية تتكشفان على أنهما سدىً، لا تُطَالان. ومن هنا ذلك الإحساس المتناقض الذي ينطوي عليه البكاء: حزنٌ أكيد، لأنَّ الخسارة أكيدة؛ وارتياحٌ في الوقت ذاته، وذلك، على الأقلّ، لأنّ كلّ صراع داخلي قد توقف.

غير أنَّ في فعل البكاء الذي تثيره النصوص السابقة ثمّة ثنائية أخرى أشدّ أهمية، تتجسّد على نحو واضح وصريح في مقطع رائع من أولاد شارع بال وتحضر على نحوٍ ضمنيّ في "الاعترافات" الأخيرة في جميع النصوص المثيرة للعواطف. فالدموع تحيل التكريم الأخير، أو أوسمة الحرب، إلى ميدان الغايات، والأنا الأعلى، والسعادة. غير أنَّ المرء إذ يبكي، إنما يلقي تحية الوداع الحاسمة على هذا التكريم: لأنَّ الدموع توثّق أواصرنا بالسيد باريت، والسرّ إيفيرارد دنكومب، وغيريب (إذ تجعلنا نسلك على طريقتهم ذاتها)، ولـيس بجيني، أو همفري، أو نمَتْشك. ومن الواضح أننا نقع هنا على حركتين انفعاليتين بالغتي الاختلاف، بل ومتعاكستين بمعنىً ما. ولذلك لا ينبغي أن يدهشنا أنَّ البكاء غالبًا ما يُعتَبر أمرًا منطويًا على النفاق. وهو كذلك إلى حدٍّ بعيد. فهو استسلام للواقع يقوم

في الوقت ذاته بتكريم ذلك المثال الذي حاول أن يشنّ حربًا على الواقع. وهو سبيل لإراحة ضمير المرء مطابقٌ للوعي الزائف؛ ومن الفطنة بالفعل أن نرتاب بمن يميل كثيرًا إلى ذرف الدموع. بيد أنَّ من لا يبكي قطّ يبقى الأسوأ، لأن المرء حين يبكي يعترف على الأقل بأن شيئًا مهمًا قد فُقِدَ، في المصالحة مع العالم، وبذلك لا تكون هذه المصالحة مصالحةً حقّةً، بل هزيمة. ويمكن لنا أن نأمل على الأقلّ بأن يكون الشخص الذي يعترف بواقع الهزيمة – ولو من خلال الدموع وحسب – ذلك الشخص الذي لم يخمد تمامًا شعلة الرغبة بالانتقام، ويمكن في يوم ما أن يثور على الاستسلام لشرطٍ إنساني مشوَّه.

ولا يعني الاستسلام، بالطبع، أن يمضي المرء في تربية الأوهام، والتخطيط لأضاليل جديدة لا تلبث أن تنحلّ في دموع جديدة: ذلك أنّ السعادة البشرية "لم تدخل في خطة الخلق"، كما لاحظ فرويد، ولا في خطة أيّ مجتمع نعرفه إلى الآن. غير أنَّ هذا التوتر هو الفضيلة الأساسية لدى الحيوان البشري. ومحاولتنا تهدئته أمر دنيء. وعلى المرء بالأحرى أن يحاول المضيّ به إلى نهاياته، ولا يتزحزح عن مثله العليا، ومن ثمّ، في لحظة البكاء، لحظة تأخذ الوقائع بالسخرية من القيم، يفتح عينيه على اتساعهما ليفهم منطقها. هكذا يكون الشروع بموقفٍ علميّ. فأن نعرف لا يمكن أن تعني سوى أن نعرف شيئًا مختلفًا عنّا، ولا يمكن لذلك أن يتمّ إلاّ حين نواجه "نحن" – أو تواجه مثلنا العليا، ورغباتنا – شيئًا يجبرنا على أن ندرك اختلافه إذ يرفضنا ويسيء إلينا.

وبخلاف النظرية الرائجة الآن، فإنَّ أصل هذا الموقف العلمي لا يتماشى مع "إرادة القوة". فالمعرفة تنشأ على الدوام من، وفقط من، إدراك الآخرية. وأوضح إحساس بالآخرية، وأشدّها واقعية، هو الألم، الذي يخبرنا بأن الموضوع لا يزال يأبى الخضوع لإرادتنا، حتى لو بلغت المعرفة غايتها و"أحاطت" بموضوع استقصائها. وفي حين أنّ هذا الأمر قد يمضي على ما يرام في حالة موضوعات الطبيعة، التي تبدي عن عدم اكتراث عنيد حيال الحيوانات الناطقة التي تمشي على قدمين، فإنَّ الأمور تختلف تمامًا في حالة المجاميع البشرية. فاضطرار العلاقات

الاجتماعية التي تربط البشر معًا لأن تكون مغلولةً – جميعها – إلى تلك اللامبالاة الباردة حيال الغايات، تلك اللامبالاة النمطية في قوانين الطبيعة، ينبغي أن يظلّ يستوقفنا بوصفه مؤلمًا. ومن لا يشعر بذلك لن يفهم شيئًا عن العالم. والطموح إلى السعادة أمر مقدَّس، أمّا اعتقاد المرء أنه أحرزها في عالمنا فهو عَرَضٌ من أعراض الغباء وليس السعادة، ومثل هذه الخاصية لا تناسب العمل الفكري. صحيحٌ أنّ هذا الحال ينبغي أن يُعتَبَر ثابتًا دون تبديل إلى أن يثبت العكس. ولكنني أودّ أن أوضح فقط أنَّ ما لا يتبدّل ينطوي على ضرورة وليس على غاية. وهذا يعني أنّه يمكن للمرء، بل عليه، أن "يقبله"، أمّا الدفاع عنه فمن السخف والعبث. وهذا كلّ شيء.

هكذا نعود إلى كتبنا، لآخر مرّة بالفعل، وليس معنا سوى تهمة واحدة يمكن أن نتهمها بها: وهي أنها لم تلاحق أصل الألم إلى حيث يكون من الفاحش أن يوجد – أي أنها لم تلاحقه في العلاقات بين البشر – بل لاحقته إلى حيث يكون وجوده حتميًا: في الطبيعة. وذلك هو السبب في أنَّ الموت الناجم عن أسباب طبيعية محضة هو في الأدب "المثير للعواطف" موضوعه الحاسم، وكذبته الكبيرة. ولا تكمن هذه الكذبة في إلحاح هذا الأدب على الحزن والخسارة التي لا تُعوّض في كلّ ميتة، بل في إسقاطه على الموت إحساسًا بالظلم والأذى (ثمة شعور دائم بأنَّ موت شخص فتيّ هو أمر "ظالم") هو إحساسٌ لا مكان له شرعيًا إلا داخل الجماعة البشرية. وبذلك تجري شيطنة الطبيعة بغية تبرئة المجتمع عبر إظهار حالة عجزه المحزنة. وفي هذا الأمر، الذي يمثّل الغاية الأخيرة للأدب "المثير للعواطف"، يستنفد هذا الأدب إمكانية المعرفة التي كان قد تدبّر أمر نشوئها، بوضعنا في حضرة الألم، ويتنصّل منها.

الوداع الطويل:

أوليس ونهاية الرأسمالية الليبرالية

١- صورة أزمة:

أحدثت رواية جيمس جويس أوليس فارقًا عميقًا في تطور الأدب الأوروبي، وفي تطور الرواية بوجهٍ خاص: وقد اتضح ذلك مباشرةً. غير أنَّ ما كان أقلّ وضوحًا – ولا يزال – هو الصلة بين هذا الفارق وما حصل من قَطْعٍ في اشتغال المجتمعات الرأسمالية عند مطلع القرن العشرين. ولعلَّ الإهمال المتبادل بين كلٍّ من البحث الاجتماعي التاريخي والبحث الأدبي أن يكون قد تزايد بمرور الوقت في غير مصلحة كليهما. وهذه الدراسة هي محاولة لإعادة الربط بين طرفيّ المشكلة. أما الأدوات المستخدمة فليست جديدة: والشيء المبتكر الوحيد هو محاولة المكاملة بين هذين الطرفين على نحوٍ منهجي. غير أنَّ هذه العملية، على بساطتها، تفرض على المرء أن يعيد قراءة أوليس من وجهة نظر مختلفة أشدّ الاختلاف.

ثمة جَذْبٌ عميق بين هاتين المفردتين، أوليس و"الأزمة". غير أنَّ المفردة الثانية كانت قد تحوّلت، في الاستخدام النقدي الحالي، إلى صورةٍ ضبابية مبهمة لنهاية العالم، والقيم، والأدب، بل ونهاية البرجوازية، كما لا يكلّ الطلاب من الترداد بنوع من الغباوة والمنطق الأحمق. لكأنَّ أوليس قد خلبت ألباب قرّائها إلى حدٍّ أنّها جعلتهم ينسون أنَّ أكثر من نصف قرن قد مضى على العام 1922 وأنَّ العالم، والقيم، والأدب، والبرجوازية بلا شكّ، قد واصلت نماءها في غضون ذلك. وهذا ما يجعل من الضروري أن نرسم حدود هذه الأزمة وهذه الـ أوليس: أي أن نعيّنهما بوصفهما حدثين تاريخيين، لن يتكررا قط مرّةً أخرى.

لطالما لجأ النقد الأدبي، رغبةً منه في الانتقال من الأزمة (the Crisis) إلى الأزمة (the crisis)[*]، إلى حدثٍ مفرد ونوعي: هو الحرب. فهناك، في صيف العام 1914، وقعت الواقعة. وهناك تكمن جذور الأزمة وجذور أدب الأزمة: جذور أوليس والمحاكمة والجبل السحري، والأرض اليباب، والرجل بلا صفات[**]. غير أنَّ التأكيد على عكس ذلك تمامًا هو من بين الأشياء القليلة التي تشترك بها هذه الأعمال: التأكيد على أنَّ الحرب ليست سبب الأزمة، بل تجلّيها العنيف والبارز وحسب. وبذلك يتحول الاستقصاء إلى السنوات التي سبقت الحرب (عند توماس مان وموزيل، وعند جويس أيضًا ولو بشكل غير مباشر)، بل ويزيل هذه الحرب من الصورة (عند كافكا)، أو يتعامل معها كواحدٍ وحسب من منوّعات تاريخٍ متواصلٍ على نحوٍ أسطوري(عند إليوت). ومثل هذا التحوّل في التحليل هو اختيار صارم، مفعمٌ بالعواقب: ذلك أنَّ هذا الأدب "البرجوازي العظيم" يرفض، باتخاذه مثل هذا الخيار، تلك الإيديولوجيا التلقائية التي كانت لدى الطبقة المسيطرة في أوروبا تلك الفترة، تلك "النزعة المحافظة في عشرينيات القرن العشرين"، التي ربطت بقوة بين الحرب والأزمة والتي لم تدم، لهذا السبب على وجه التحديد، أكثر من عقْدٍ واحد[١].

(*) يستخدم الكاتب هنا التقنيات الطباعية - الكتابة بحرف كبير C أو صغير c- في تقديم المعنى، حيث يقصد أنَّ النقد الأدبي قد حوّل انتباهه عن الأزمة البنيوية الجوهرية والعميقة إلى الأزمة العارضة التي يمكن أن تتمثّل في حدث عابر كالحرب.

(**) لجيمس جويس، وفرانز كافكا، وتوماس مان، و ت. س. إليوت، و روبرت موزيل على التوالي.

(١) يقول كارل بولاني، في كتابه أصول عصرنا: التحول العظيم، لندن 1945، ص 30- 31: "يقتصر أمر الصراع في الأعوام 1914- 1918 على أنه عجّل وفاقم أزمةً لم يخلقها. لكن جذور المعضلة لم يكن من الممكن تبيّنها في ذلك الوقت؛ كما بدت ضروب الرعب والدمار في الحرب العالمية الأولى للناجين على أنها المصدر الواضح لتلك العقبات التي تقف في وجه التنظيم الدولي الذي انبثق على نحوٍ غير متوقّع. فجأةً توقّف نظام العالم الاقتصادي والسياسي عن العمل وبدا أن الأذيات الرهيبة التي أنزلتها الحرب العالمية الأولى بجوهر الجنس البشري توفّر نوعاً من التفسير. والواقع أنّ عقبات ما بعد الحرب التي وقفت بوجه السلام والاستقرار كانت مستمدة من المصادر ذاتها التي انبثقت منها الحرب العالمية الأولى".

تكمن جذور الفارق، إذًا، في المرحلة ما قبل الحرب: تكمن، بحسب الفرضية الأساسية لدى بولاني، في التدهور الحاسم الذي اعترى "السوق ذاتية التنظيم". وهذا ما يستلزم، بدوره، تدهور الشكل الليبرالي من أشكال المجتمع البرجوازي، الذي كانت السوق الحرة تضمن اشتغاله العقلاني، وتنظّم بصورة آليةٍ أسسه الصراعية، واللاعقلانية، والخاصة. وكان ألبرتو أسور روزا قد التقط البعد الثقافي لهذه المشكلة، وإن يكن على نحوٍ عابرٍ، حين كتب عن "اكتشاف... أنّ الواقعي ليس عقلانيًا. وما يقصده المرء بالواقعي على وجه التحديد هو الواقعي الرأسمالي الذي تُرْجِع هذه الثقافة ذاتها إليه بصورة مباشرة والذي يحتاج، بغية أن يعيد للنشاط الفكري شكلاً من التناسق والانتظام والمشاركة، مجموعةً مترابطةً من المفاهيم والقيم أكثر جوهريةً مما كان في الماضي، وتنطوي في داخلها على القدرة على التنظيم العقلاني الذي يثبت أنه قادر على "ترتيب" ما هو في جوهره مفكّك وعشوائي، بل وظالم بصورة غير مبررة في الغالب"(١).

إذًا، لقد بدا المجتمع في العقود الأولى من القرن العشرين كما لو أنه كفّ عن أن يكون محبوًّا بذلك الضَّرْب من العقلانية الجوهرانية المتأصّلة فيه؛ كفّ عن كونه نظامًا عضويًا من العلاقات قادرًا على الإمساك بجميع عناصره معًا ومنحها وظيفةً ومعنى. وبحسب اثنين من التحليلات السيميولوجية الأشدّ قوةً وإقناعًا، فإنّ أوليس تبدي على وجه التحديد هذا الافتقار ذاته إلى التماسك الداخلي. يقول ستيفن هيث:

> **"تذهب هذه المواد المتغايرة بأيّة قيمةٍ لوحدةِ المعنى في كتابة جويس... وتكمن القيمة على وجه التحديد في تغايرها، في تلك المسافة ذاتها التي تفصل بين العناصر المختلفة وتغطّيها الكتابة بلعب متواصل تلعبه العلاقات والتوافقات، ويغدو على أساسه كلّ عنصرٍ محاكيًا لآخر... وما تقيمه لعبة العلاقات المتبادلة هذه هو**

---

(١) ألبرتو آسور روزا، "Cultura e società di massa"، في Quaderni storici، 20، 1972.

ضَرْبٌ من التفاصل الجاري، ضَرْبٌ من الانزياح المتواصل من تخييل إلى آخر. وهذا التفاصل هو ما يبرز السلبية في كتابة جويس"(١).

ويقول أمبرتو إيكو:

"كما عبّر عمل جويس أهالي دبلن عن حالةٍ من "الشلل"، فإنَّ أوليس تعبّر عن غياب العلائق... الوضع يعبر عنْ تفكّك شامل. وهذا العالم المفكَّك يدرك أنّه كذلك لكنه عاجز عن إيجاد أنساقٍ داخلية ناظمة. وهذا هو السبب في أنَّ جويس يلجأ إلى نسقٍ خارجي ويحوّل قصّته إلى أليغورة مشوّشة عن سرّ الثالوث المقدّس"(٢).

لنضع الآن جانبًا تلك القضايا الأدبية والإيديولوجية التي طرحها استخدام أوليس "نسقًا خارجيًا ناظمًا"، ونحاول أن نختم هذه النقطة الأولى بتفحّص الرابط بين شكل الأزمة الرأسمالية العام وتلك الأزمة التاريخية المحددة التي نجمت عن اختفاء السوق ذاتية التنظيم. فكما يقول كوليتي:

"يتمثّل الشكل العام الذي تتجلّى فيه الأزمة الرأسمالية، بحسب ماركس، في إعاقة عملية تداول السلع: الأمر الذي ينجم عنه انفصال "الشراء" عن "البيع"، ودخولهما في علاقة تناقض... والعاقبة هي ذلك الشكل "المتحضّر من الأزمة الاقتصادية - الخاص بالشروط الرأسمالية... - المعروف بأزمة فرط الإنتاج: أي، ذلك

---

(١) ستيفن هيث، "تجاذبات"، Tel Quel، 50، 1972.

(٢) أمبرتو إيكو، le poetich di Joyce، الطبعة الثانية، تورين، 1966، ص 91- 92.

الشرط من التعايش الذي يبدو متناقضًا بين سلع كاسدة، من جهة أولى، وحاجات غير مُشْبَعَة، من جهة ثانية"(١).

هكذا، تتّسم الأزمة الرأسمالية بهذا الفصل بين عنصرين يُفتَرض بهما أن يشكّلا منظومةً موحَّدةً؛ أي أنّها تتّسم بـ "الفصل شديد الوقع بين عمليتين هما عملية واحدة في الجوهر"، بحسب ماركس[٢]. وهذا الفصل بين "العرض" و"الطلب"، بين المنتجات والمنتجين، هو ما يمنع، على وجه التحديد، من رؤية الأزمة على أنّها مجرد "اضطراب" في تطور الرأسمالية السويّ. فهي، على العكس، تعبّر بشكلٍ واضح عن ذلك الافتراق الذي يسِمُ، بشكلٍ غامضٍ، النتاج النوعيّ لهذا المجتمع: أي السلعة ذاتها. وبحسب مقطع شهير في رأس المال، فإنّ الشكل السلعي ينطوي في داخله على "إمكانية" الأزمة:

"هكذا يكمن سرّ الشكل السلعي ببساطةٍ في أنّه يعكس للبشر الطابع الاجتماعي لعملهم، يعكسه على أنه طابع موضوعي مرتبط بمنتوجات عملهم ذاتها، يعكسه على أنه خاصية طبيعية اجتماعية لهذه الأشياء. والتالي أنَّ علاقة المنتجين الاجتماعية بالمجموع الكلّي لعملهم تظهر لهم كعلاقة اجتماعية، ليس بينهم هم أنفسهم، بل بين منتجات عملهم.... وإذا ما أردنا أن نجد شبيهًا بهذه الظاهرة، يتعيّن علينا أن ندخل إلى عالم الدين الملفَّع بالضباب. ففي ذلك العالم، تغدو منتجات الدماغ البشري هيئات مستقلة، لها

---

(١) لوشيو كوليتي وكلوديو نابوليوني، Il futuro del capitalismo: crollo o sviluppo?، باريس- روما 1970، ص 153- 154 (وقد نشرت ترجمة إنجليزية مجزوءة لمقالة كوليتي بعنوان "نظرية انهيار الرأسمالية"، في الكتاب الذي حرره تيد هوندريش بعنوان غايات اجتماعية ووسائل سياسية، لندن، 1976).

(٢) كارل ماركس، نظريات فضل القيمة، نيويورك 1952، ص 388.

حيواتها الخاصة، ويمكنها أن تقيم علاقات مع بعضها بعضًا ومع البشر. وهذا ما تفعله منتجات اليد البشرية في عالم السلع"(١).

ففي عالم الإنتاج ذاته (أي في وَضْعٍ "غير متأزّم" بامتياز)، يكون المُنْتَج كيانًا خارجيًا ومستقلاً، ولا يستطيع المُنْتِج أن يسيطر عليه: ولذلك، فإنّ الأزمة تنشأ مع العلاقات الاجتماعية الرأسمالية: فهي ليست استثناءً، بل التعبير الأكمل والأوضح عن هذه العلاقات.

وعلى الرغم من أنّ الأزمة مترسّخة في الإنتاج، إلا أنها تتجلى في عالم التداول: والسوق هو المكان الذي تظهر فيه للعيان. ولقد كتب جويس ما كتبه في طور تاريخي لم يواجه أزمة اقتصادية عامة على مدى ما يقارب الثلاثينْ عامًا، إلا أنه اختبر ما هو أهمّ من ذلك: أزمة السوق ذاتها، بوصفها آلية تلقائية للتوازن الاجتماعي. وهذا يعني أنّ الأزمة قد غدت سمة دائمة من سمات المجتمع البرجوازي كما كان معروفًا آنذاك. ولدى جويس، لم تعد التجليات النمطية للأزمة كوارث مفاجئة واستثنائية: بل غدت الشروط العادية للعلاقات الاجتماعية. وهذا ما يتيح له أن يغوص إلى أعماق المجتمع البرجوازي "الغامضة" ويقدّم لنا، في الفصل المُعَنْوَن "سيرسه"، ذلك التمثيل الأدبي للصنمية السلعية الذي لم يبزّه إلى الآن أيّ تمثيل آخر. ولذلك، فإنّ خصوصية أوليس – "محدوديتها" التاريخية والجغرافية، كما سنرى – هي تلك الركيزة الأشدّ استقرارًا التي يمكن لـ "كونيتها" أن ترتكز عليها: حيث يقدّم لنا جويس، بوصفه شاعر أزمة الرأسمالية الكلاسيكية في حقبة تطورها الكلاسيكية، تشريحًا باقيًا لتشكيلة اجتماعية كاملة.

---

(١) كارل ماركس، رأس المال، 1، لندن 1957، ص 45. من الضروري عند هذا الحدّ أن نشير إلى أوليس، وإلى الفصل المعنون "سيرسه" على وجه التحديد. فهنا يترجم جويس "عالم الدين الملفع بالضباب" (حيث يُعرف هذا الفصل أيضاً بـ"Walpurgisnacht" أو "ليلة والبورغ") إلى واقع المتروبول اليومي. فجأةً، تبرز السلع على أنها الآلهة الحديثة: الأشياء تفلت من سيطرة البشر وتبدأ بالحركة، والغناء، والكلام. وبالمقابل، يقع البشر فريسة تحولات متواصلة تسيطر عليهم وتخنقهم لدرجة أنهم يفقدون كلّ هوية في أرجوحة الاغتراب هذه، والتي هي دليل على زعزعة الأدوار الاجتماعية والنفسية وعدم استقرارها.

٢- موت إنجلترا الليبرالية الغريب:

في بريطانيا، كان للأزمة التي أحاقت ببنى الرأسمالية الليبرالية السياسية، والاقتصادية، والإيديولوجية تطورها المخصوص ونتيجتها المخصوصة. فخلالالعقود الحرجة الحاسمة، ثبت أنَّ الطبقة المسيطرة لم تفقد قدرتها على المقاومة وحسب بل باتت عاجزةً أيضًا عن إجراء تلك التحولات الأساسية التي أتاحت الانتقال، في غير مكان، إلى طور جديد من التطور الرأسمالي، سوف تبرز قوته القائدة – رمزيًا– من الصراع بين ألمانيا والولايات المتحدة.

كانت الأزمة البريطانية تتقدّم بانتظامٍ رتيب عَقْدًا وراء عَقْد: بنوعٍ من الانحطاط الثابت، دون توترات مفاجئة أو صدمات (من الأمثلة الدّالّة بهذا الصدد مثال 1929، حين لم يترك الانهيار الدولي سوى عواقب بسيطة نسبيًا على الاقتصاد البريطاني)، ولكن دون أيّ خطوات تجديدية أيضًا. وكانت إشارة إلى التدهور القادم قد برزت أصلاً خلال الكساد الذي شهده الربع الأخير من القرن التاسع عشر، الذي كشف أنَّ بريطانيا، كما يقول هوبسباوم:

> **"لم يكن لديها سوى طريقة واحدة للتعامل مع الوضع [الجديد] من بين جميع الطرائق الممكنة. فبخلاف سواها من البلدان... تمسّكت بريطانيا بالتجارة الحرة بكل ما أوتيت من قوة. وأبدت نفورًا من اتّباع سبيل التركّز الاقتصادي المنهجي – تشكيل التروستات، والكارتلات، والسنديكات، وما إلى ذلك – الذي ميّز ألمانيا والولايات المتحدة في ثمانينيات القرن التاسع عشر. وتمسّكت بتكنولوجيا الطور الأول من التصنيع وطريقته في تنظيم العمل، وهو الطور الذي كان قد أسدى إليها أكبر الخدمات، ذلك التمسّك الشديد الذي حال بينها وبين التقدّم بحماس صوب مجال التكنولوجيا والإدارة الصناعية الجديدتين والثوريتين اللتين برزتا إلى المقدمة في تسعينيات القرن التاسع عشر. وبذلك لم يبق أمام**

بريطانيا سوى سبيل واحد... هو الإمبريالية. فهي لم تتلافَ الكساد الكبير (1873- 1896) - ذلك التحدي الدولي الأول- عن طريق تحديث اقتصادها، بل باستغلال الإمكانيات المتبقية التي كان يتيحها لها وضعها التقليدي"[١].

راح استقرار الممارسة والإيديولوجيا الليبراليتين واحتكار السوق العالمي، وهما موردا الرأسمالية البريطانية العظيمان في القرن التاسع عشر، يخنقانها. فقد انطوت مواصلة التمسّك بذلك النموذج - كما يلاحظ هوبسباوم بحقّ - على ما ثبت أنه تأخّر لا مردّ له في أشكال التنظيم الرأسمالي الجديدة التي كانت عاقبة منطقية للسوق الحرة ورفضًا عنيفًا لها في آنٍ معًا. وكان هذا التأخّر واضحًا في غياب التركز الاقتصادي وغياب التقارب بين رأس المال الصناعي ورأس المال المالي[٢]، وهما الأمران اللذان كانا نمطيين تمامًا في التطور الألماني والأميركي عند منقلب القرن، واللذان شكّلا اللباب النظري الفعلي لدراسة لينين عن الإمبريالية. كما كان حاسمًا أيضًا غياب الأداة التي أثبتت أنها حاسمة في مسار الرأسمالية الجديد: أي استخدام الدولة المنهجي في تنظيم التداول الرأسمالي، وإعادة تحديده، وتوسيعه في النهاية. وقد لاحظ ستيورات وولف، من بين آخرين، أنَّ "دور الدولة في التطور الاقتصادي لتلك البلدان التي جاءت إلى التصنيع متأخّرة نسبيًا - ألمانيا وبلجيكا، وكذلك روسيا وإيطاليا - كان على الدوام أكثر بروزًا منه في إنجلترا، البلد الأم للتجارة الحرة"[٣].

---

(١) إ. ج. هوبسباوم، الصناعة والإمبراطورية، هارموندزورث 1971، ص 130- 131، 151. وانظر أيضاً، موريس دوب، دراسات في تطور الرأسمالية، لندن 1946، ص 313- 314.

(٢) انظر رودلف هلفردنغ، رأس المال المالي: دراسة في آخر أطوار التطور الرأسمالي (لندن 1981، ص 408، الهامش 8): "لا يمكن أن يكون ثمة شكّ في أنّ مجرى التطور المختلف الذي اتخذه النظام المصرفي في إنجلترا، والذي لم يعطِ المصارف في مجال الصناعة سوى قدر بالغ الضآلة من النفوذ، هو أحد أسباب تلك الصعوبة البالغة التي واجهتها الكَرتَلة في إنجلترا... وتعود التحسينات في تنظيم الصناعة الإنجليزية، خاصة نمو التجمعات في السنوات الأخيرة، إلى المنافسة الأميركية والألمانية. فالصناعة الإنجليزية كان قد عرقلها ذلك الاحتكار الذي مارسته على السوق العالمية..." (التشديد لي).

(٣) ستيورات. ج. وولف "Le trasformazioni del mondo europeo 1880-1910"، في Quaderni Storici، 20، 1972.

ولعلّ هذا التفارق الشديد – بين الدولة والمجتمع، وبين السياسة والاقتصاد– لم يكن مجرد تأخّر بسيط. فهو لم يكن يعكس عجز الطبقة المسيطرة الإنجليزية عن "تجديد" ذاتها (وهو الأمر الصحيح، بالطبع) بقدر ما كان يعكس عجزها عن تنظيم ذاتها من الداخل وتأكيد هذه الذات أمام العالم الخارجي بوصفها الطبقة المسيطرة والمهيمنة في مرحلة شهدت إفلاس سياسة عدم التدخل الليبرالية. فمنذ نهاية حقبة رجال الدولة العظماء، لم تقدّم الطبقة الحاكمة الإنجليزية، خلال القرن الماضي بأكمله، سوى مدراء بيروقراطيين عاديين شأنهم شأن ممثّليها السياسيين: وذلك في وجه أحداث كانت قدرة السيطرة عليها تتناقص باطراد. وقد كرّس جويس لهذه الظاهرة واحدًا من الفصول المركزية في أوليس، "الصخور الهائمة"، الذي يشكّل صورة مصغّرة رائعة لبنية الرواية ككلّ. فمن المستحيل استعادة التنظيم والدينامية للنسيج الاجتماعي على أساس أشكال السلطة القائمة ("الروحية" و"الزمنية" – الإيديولوجية والسياسية)، غير أنّه ما كان ليخطر في ذهن جويس أن يتصوّر الواقع إلا على أساس هذه الأشكال من السلطة والوعي، التي كانت آنئذٍ قد خملت وغدت بلا حياة: وهذه حلقة شريرة سوف تعاود الظهور، على أعلى مستوى لها، في استخدام جويس لـ "الأسطورة".

ولكن دعونا ننتقل الآن إلى توازٍ كبير آخر بين تدهور المجتمع الإنجليزي والعالم الاجتماعي القائم في أوليس. ففي كتابه الإمبريالية آخر مراحل الرأسمالية، لم يفوّت لينين فرصة جَلْدِ "التعفّن" الذي أصاب الرأسمالية الإنجليزية وتحوّل الموارد المتنامي من النشاط الإنتاجي إلى الاستهلاك الاستعراضي، والترفيه، والرياضة، وصيد الثعالب، وما إلى ذلك. وهذه العلامة من "علامات الطفيلية" هي – على مستوى أقلّ تهذيبًا – واحدة من أوضح الإحالات الاجتماعية في أوليس. يقول أليك ويست:

> **"[ففي أوليس] نرى البشر يأكلون، ويشربون، ويمارسون الحب، ويتجادلون، ويسعون وراء المال... ونشعر أنّ كلّ ذلك يحدث فيآن معًا. غير أنه ما من علامة من علامات النشاط الإنتاجي الذي لا يمكن من**

دونه أن يحدث أيّ شيء من ذلك... ما من عامل في الكتاب... واختياره للعلاقات الاجتماعية التي يصفها هو اختيار المستهلك"(١).

وهذا دقيق وساذج. دقيق، لأن هذا هو الحال تمامًا في أوليس (مع أنَّ تحليلاً عن كثب يبيّن أنَّ الاستهلاك لم يكن ممكنًا آنئذ إلا على مستوى البقاء المحض – الأكل والشرب– أما على بقية المستويات فيرينا جويس ذلك الطموح غير المُشْبَع إلى الاستهلاك، خاصةً لدى بلوم). وساذج، لأنَّ جويس لا يضخّم هذا الوجه من أوجه الواقع ويجعله "مطلقًا" انطلاقًا من عدم إدراكه بقية الصورة أو احتقاره إيّاها بل انطلاقًا من خيار ثقافي متعمّد: ومن هذا المنظور، فإنَّ أوليس هي صورة متهكمة وساخرة للكيفية التي سينتهي بها المجتمع الفيكتوري إذا ما اتّبع ميوله العميقة. وجويس واثق تمامًا من أنّ الأمور ستتخذ هذا السبيل على وجه التحديد، ويشعر أنه معنيّ عناية عميقة بهذا التدهور الطفيلي، حتى إنّه لا يقدّم للطبقة الحاكمة البريطانية أيَّ نوع من "الحلّ" – كما سيجهد إليوت في أن يفعل بطريقته التأملية مفرطة الحماس– مكتفيًا بتقديم صورة كاريكاتورية شنيعة لهذه الطبقة ولعالمها. ويكفي هنا أن نعود إلى بضع أسطر من تأملات بلوم الليلية في الفصل المُعَنْوَن "إيومايوس":

"شعر أنَّ إثارةً ذهنيةً مثل هذه هي من حين لآخر دواء منشّط للعقل من الطراز الأول. تُضَاف إليها مصادفات اللقاء، والنقاش، والرقص، والتجذيف، والإبحار، على طريقة أن تكون اليوم في مكان وغدًا في مكان آخر، والتسكع الليلي، ومجرّة الحوادث الكاملة، التي تمضي جميعًا لتؤلّف صورة مصغّرة للعالم الذي نعيش فيه، خاصةً أنّ حيوات العشْر الغارق، أي عمال مناجم الفحم، والغوّاصين، والزبّالين، الخ، قد وُضِعَت مؤخرًا تحت المجهر إلى حدٍّ كبير"(٢).

---

(١) أليك ويست، أزمة ونقد ومقالات أدبية مختارة، لندن 1975، ص 120- 121.

(٢) أوليس، هارموندزورث 1968، ص 567. جميع المقبوسات هي من هذه الطبعة.

هنا يعمد جويس إلى إعطاء صوتٍ للبرجوازي الصغير الماديّ الذي يرى نَفْسَه والمَفْرشَ الذي يضعه تحت الصحن الساخن على مائدته "صورةً مصغّرةً للعالم"، ولا يتردد في تصفية كلّ النشاطات الإنتاجية مع توافه الثقافة المسيطرة ("العشْر الغارق"، "تحت المجهر")، بصورةٍ آليّة ("أي"، "الخ")، لدرجة أنه يبدو جاهلاً بواقع العمال الفعلي، أولئك العمال الذي ينبغي عليه أن "يستنتج" وجودهم بتأويل حرفيّ صاخب لاستعارة "العشر الغارق": "عمال مناجم الفحم، والغواصين، والزبّالين"!

صحيحٌ إذًا أن العلاقات الاجتماعية لا تظهر في أوليس إلا عبر موشور الاستهلاك. غير أنَّ السبب في ذلك هو أنَّ مجال الاستقصاء الوحيد الذي تستقصيه الرواية، من أولها إلى آخرها، هو الوعي الإيديولوجي المسيطر والعفوي في العقود الأولى من تدهور المجتمع الإنجليزي. وما قيل عن تهمة إيلاء الاستهلاك قَدْرًا كبيرًا من الاهتمام يصحّ أيضًا على ذلك النقد "الماركسي" الذي هاجم أوليس على ركود عالمها وعاديته. فقد كتب ميرسكي عام 1933: "أوليس راكدة. إنّها أشبه بخوفو منها بقصّةٍ ذات جاذبية". أمّا راديك فتساءل في عام 1934: "ما هو الملمح الأساسي لدى جويس؟ إنه القناعة بأنَّ الحياة ليس فيها أيّ شيء كبير، لا أحداث كبيرة، لا بشر كبار، لا أفكار كبيرة؛ وأنَّ بمقدور الكاتب أن يقدّم صورة عن الحياة لمجرد أن يأخذ "أيّ بطل معين في أيّ يوم معين"..."(١). بل إنَّ لوكاش نفسه كان قد هاجم الرواية على هذا الأساس في كتابه معنى الواقعية المعاصرة.

لا شكّ أنّ أوليس راكدة، ولا شيء عظيم في عالمها، لا شيء على الإطلاق. غير أنَّ ذلك لا يعود إلى أيّ عيب تقنيّ أو فكريّ من طرف جويس، بل يعود إلى خضوعه للمجتمع الإنجليزي: وهو بلا شكّ ذلك المجتمع الوحيد الذي يمكن لجويس أن يتخيّله، على الرغم من أنّه يدينه بلا شكّ أيضًا، عبر تمثيلٍ مُغَالٍ لملامحه الرديئة، ومستقبله المبتذل المشلول (ذلك المستقبل الذي يضعه جويس،

---

(١) نصوص ميرسكي وراديك مُضمّنة في الأنطولوجيا المعنْونَة جيمس جويس: الإرث النقدي، المجلد 2 (1928- 1941)، تحرير روبرت هـ. ديمنغ، لندن 1970، ص 592، 625.

بضربة عبقريةٍ، في الماضي، كما لو أنه يؤكّد على تشكّكه المُتْلِف: يمكن للمرء على الدوام أن يأمل بألاّ يصل إلى تلك اليوتوبيات السلبية في قصص الخيال العلمي، أما إذا كانت يوتوبيا سلبية قد برزت إلى الوجود منذ عشرين سنة مضت، ولم يدركها أحد، فإنَّ الأمر يكون قد قُضِيَ عندئذ ونفذ السهم...). صحيحٌ أنَّ كتابة جويس ليست "ثورية" بأي معنى معقول من معاني هذه الكلمة، غير أنّه ما من ماركسي، سواء كان روائيًا أم غير ذلك، تمكّن قطّ من أن يدرك نهاية القرن الليبرالي بمثل هذا الذكاء أو بمثل هذا الغيظ.

وقبل أن ننتقل إلى أوليس مرّة وإلى النهاية، لا بدّ أن نقدّم تفسيرًا موجزًا لهذا الأمر. فقد عنيت بجويس وأوليس – وسوف أواصل – بوصفهما تعبيرين عن المجتمع الإنجليزي والثقافة الإنجليزية. ومن المعروف، بالطبع، أن جويس إيرلندي وأن أوليس تجري في دبلن. غير أنّه إذا ما كان جويس كاتبًا إيرلنديًا، لا تمكن الإحاطة به إلا إذا قبضنا على جميع خيوط الثقافة الإيرلندية، فإنّه سيكفّ عن كونه جويس؛ وإذا ما كانت مدينة أوليس هي دبلن الفعلية عند منقلب القرن، فإنها ستكفّ عن كونها تلك الصورة الأدبية بامتياز للمتروبول الحديث. فالظواهر الثقافية لا يمكن أن تُفسَّر في ضوء تكوينها (ما الذي أسفرت عنه تلك الدراسات التي فسّرت جويس على أساس إيرلندا؟)، وما يهمّ هو وظيفتها الموضوعية. ولا شكّ أنَّ أوليس تنتمي كلَّ الانتماء إلى نقطة تحول حاسمة في الثقافة البرجوازية العالمية، وهذه منزلةٌ ما كانت لتتوصل إليها باستقصاء محيط إيرلندا والشكل المتأخّر من الرأسمالية (الذي كان، علاوة على ذلك، معتمدًا على مصير الرأسمالية البريطانية: الأمر الذي يشكّل مبررًا آخر للانتقال من النتيجة إلى السبب).

تتمثّل الفرضية التي تطرحها هذه الدراسة، إذًا، في أنّ هنالك "تماثلاً بنيويًا" بين الطبيعة النوعية التي ميّزت الأزمة البريطانية والبنية الأدبية النوعية في أوليس: وإذ يبدو هذان الطرفان متكاملين على نحو متبادل واحدهما مع الآخر، فإنَّ مسألة إيرلندا تغدو خارجة على الموضوع وغير ذات صلة. أو الأحرى أنّها تطرح مشكلة مختلفة: لماذا كان مفسّر الأزمة البريطانية المُقْنِع والمهتم هذا إيرلنديًا وليس إنجليزيًا؟ وبذلك نكون إزاء سؤال "الثقافة المهاجرة" الأوسع والأشدّ رحابة. ويكاد

أبطال الثقافة البريطانية في القرن العشرين أن يكونوا جميعًا من المهاجرين (من أبرز الاستثناءات كلٌ من كينيز وليفيس)(١). فكما كان المجتمع الإنجليزي عاجزًا عن انتاج طبقة حاكمة جديرة بهذا الاسم، كذلك كان عاجزًا عن إنتاج ثقافة مهيمنة. ووحدهم أولئك الذين لم تقولبهم منظومة قيمه المحتضرة هم الذين كان بمقدورهم أن يدركوا الأزمة والسبل الممكنة للخروج منها: وحدهم أولئك الذين كانوا يرون بريطانيا عن بعد كانوا قادرين حقًا على فهمها. وقد كان لدى جويس، الإيرلندي (وهذا هو المجالُ المشروع الوحيد للمقاربة "التكوينية") المبرر الفعلي والوسائل الفعلية لكي يسبر عميقًا أحشاء المجتمع البريطاني. ومن هنا تلك النباهة الشديدة التي يبديها في وصف تدهور هذا المجتمع، وكذلك استحالة أن يقف أيّ شيء مهما يكن في وجه هذا التدهور. وما يثبت تشكّك جويس الحذر إزاء الخيارات السياسية والثقافية التي اختارتها الحركات الوطنية الإيرلندية هو بحثه عن بيئات تشكّل ملاذًا وملجأ (تريست، سويسرا، حلقات المنفيين في باريس) على شفا كلٍّ من العاصفة والتجديد. فموقف جويس الإيديولوجي ملتبس بنيويًا: فهو لا يدافع عن الرأسمالية الكلاسيكية ولا ينتقدها، بل يتّخذ موقفًا ينزع عنها القداسة دون أن تكون لديه في الوقت ذاته "أيّ آلهة أخرى أمامها"؛ يتّخذ موقفًا يرفعها إلى ذرى كونية، لكنه بذلك يجعل الإدانة كونية. وهنا تبرز من جديد، صورة الحلقة الشريرة.

---

(١) نجد أفضل تحليل لدلالة هذه الظاهرة الإجمالية في مقالة بيري أندرسون "مكونات الثقافة القومية"، New Left Review، 50، 1968. أما بشأن الجانب الأدبي لهذه المسألة – وهو الجانب الأبرز – فانظر كريستوفر كودويل، رومانس وواقعية: دراسة في الأدب البرجوازي الإنجليزي، برينستون 1970، وتيري إيغلتون، منفيون ومهاجرون، لندن 1970. غير أنه من الجدير بالملاحظة، أيضاً، أنَّ وظيفة المهاجرين التوجيهية تبرز حتى في المجال الاقتصادي (الميدان السياسي، "المغلق" تقليدياً، يبقى خارج نطاق هذه الظاهرة وبحفاظه على هذه الحصانة، يدفع ثمن الإقليمية). انظر أيضاً هوبسباوم، الصناعة والإمبراطورية، ص 169. "كان وَسَن الاقتصاد واضحاً أصلاً في المجتمع البريطاني منذ العقد الأخير السابق على عام 1914. وغالباً ما كان المقاولون الديناميون النادرون في بريطانيا الإدواردية من الأجانب أو الأقليات (وأهمهم رجال المال الألمان–اليهود الذين وفّروا الحجّة لكثير من العداء للسامية الذي انتشر في تلك الفترة، والأميركيون الذين حظوا بأهمية في الصناعات الكهربائية، والألمان في الكيماويات، والكويكرز والمنشقون الإقليميون الذين ازدهروا حديثاً مثل ليفر، الذي استغلّ ما وفّرته الإمبراطورية المدارية من موارد جديدة)".

٣- أوليس، والفوضى، والأسطورة:

ينبغي أن يكون واضحًا، مما قيل أعلاه، أن جذر الأزمة الرأسمالية يكمن في عجز آليات السوق الاقتصادية عن ضمان اشتغال المجتمع ككلٍ عضويّ. وهذا ما أنتج أيضًا أزمة إيديولوجيا القرن التاسع عشر، سواء في مضامينها أم في إدراك وظيفتها الاجتماعية. وفي الأدب، تتجلى هذه الأزمة الثقافية ومحاولات التغلب عليها بوضوحٍ فريد، ذلك أن مفهوم "الشكل" الجمالي يكون معنيًّا هنا مباشرةً. فحين يثبت الواقع الاجتماعي أنّه عاجز عن التوصّل هو ذاته إلى شكل عقلاني وراسخ (حين "يكفّ الواقعي عن كونه عقلانيًا"، كما يقول أسور روزا)، فإنَّ الثقافة والفنّ لا يعود لديهما تلك "الصورة المرآتية" التي هي مثالهما الشكلي، ذلك أنَّ مثل هذا الخيار لا بدّ أن ينطوي على خسارة تماسكهما الداخلي ووظيفتهما المهيمنة الممكنة. وعلى العكس، فإنَّ الفنّ والثقافة ينبغي أن يسهما في إعادة الشكل إلى المجتمع ذلك الإسهام المستقل: ينبغي أن يعتمدا على نفسيهما وحسب، ويعملا على أساس آلياتهما الشكلية الخاصة. فلا يكون بمقدورهما أن ينجزا مهمتهما إلا بافتراض استقلالهما الجذري، في نوعٍ من تقرير المصير الشكلي الذي يفرط إلى أبعد حدٍّ في الإلحاح على ابتعاد أسسهما، التي تحاول أن تكون أسسًا عضوية، عن واقع العلاقات الاجتماعية اليومية غير العضوي وتمايزها عنه.

هكذا تعمد العمليةُ التي يخلق من خلالها الفنُّ شكلَه إلى تقديم ذاتها على أنها مثال ينبغي على المجتمع كلّه أن يحتذيه، وبذلك تدّعي أنّها استباق منطقي وتاريخي لكلّ تحوّل (ومن هنا ذلك القاسم المشترك المتمثّل في المثالية التي اتّسمت بها شعرية القرن العشرين). وتُعَدُّ مناقشة إليوت لـ "المنهج الأسطوري" في مقالته الشهيرة "أوليس، والنظام، والأسطورة" (The Dial، 1923)، من بين الأمثلة الأوضح على هذا النوع من التفكير:

"**الرواية، بدلاً من أن تكون شكلاً، كانت ببساطة تعبيرًا عن عصر لم يفقد كلَّ شكلٍ بما يكفي لأن يشعر بالحاجة إلى شيء أشدّ صرامة**".

لكن الأشياء تغيرت:

"**[المنهج الأسطوري] هو ببساطة طريقة للتحكّم بتلك البانوراما الهائلة من العقم والفوضى التي هي التاريخ المعاصر، ولتنظيمها، وإعطائها شكلاً ودلالةً**".

التحكّم، النظام، إضفاء الشكل والأهمية: التركيز، التدخّل، إعادة تعريف النظام الاجتماعي ووظائفه: يعبّر بحث إليوت بإهابٍ استعاريّ، ثم دينيّ لاحقًا، عن الحاجات الأساسية لطور جديد من التطور الرأسمالي (الأمر الذي يتضح شيئًا فشيئًا). فإزالة العقم والفوضى تعني إجبار مجرى التاريخ على اتّخاذ وجهةٍ واحدةٍ وحسب، وتمهيد الطريق أمام مستقبل يمكن تنظيمه والسيطرة عليه. لكنها تعني أيضًا إزالة أوليس، وتجاهل ركودها البارز وعدم انتظامها ذلك التجاهل المتعمَّد[1].

---

(١) الاختيار الذي يُمارَس في أوليس، ألا وهو اختزال زمن الرواية إلى يوم واحد، هو اختيار جذري حقًّا. فجويس، بفعله هذا، يقول لنا إنّ الأيام جميعاً متماثلة: وهذا ما يدمّر – على نحو يثير هلع لوكاش– "المنظور" التاريخي والأدبي (الذي هو واحد من السمات البنيوية الأساسية في الرواية كجنس)، ومعه فكرة "التقدم" التاريخي. غير أن هذا الاختيار لم يكن ممكناً إلا لمن كان مستغرقاً أشدّ الاستغراق في خصوصية الأزمة الإنجليزية كما توضحها ظواهر إعادة التنظيم اللافتة الجارية في غير مكان. والمقارنة بين جويس وكافكا هي مقارنة كاشفة هنا، ويمكن أن تساعدنا، إذا ما أجريت على نحو منهجي، على فهم كثير من أوجه الصلة بين الأدب والإيديولوجيا والمجتمع في القرن العشرين. فبشأن المشكلة المطروحة – "الزمن" في الرواية– يمكن أن نضع كافكا بصورة مبررة عند القطب المقابل لجويس: فرواياته تتطور بصورة تكاد تكون حصرية على المحور التعاقبي ويتمثل لبابها بصراع لا سبيل إلى علاجه (وهذا ما لا يمكن أن يخطر على بال عند جويس) بين فرد معزول وأجهزة سلطوية متجردة عمّا هو شخصيّ تنتمي أصلاً إلى عالم رأسمالية القرن العشرين (ثالوث البنك – البلاط – الكنيسة، الذي يتوحّد في النهاية في القصر). ولا حاجة للقول أن النتيجة التي تسفر عنها حبكات كافكا التعاقبية تدمّر أيضا جميع "المنظورات" التي يمكن أن تنطوي على مواساة أو عزاء.

بيد أنَّ مناقشة المنهج الأسطوري تساعدنا على فهم إليوت، وليس جويس. وحين نتحرر أخيرًا من ذلك الواجب المدرسيّ الذي يربط هوميروس وجويس، لا يعود من الممكن الشكّ في أنّ جويس لا يستخدم الأسطورة إلا لينتهكها، وينتهك عبرها التاريخ المعاصر: ليحاكي بلوم محاكاةً ساخرةً مع أوليس، ويحاكي أوليس محاكاةً ساخرةً مع بلوم؛ وليوجد نظامًا يخفف كثيرًا من غياب النظام، نواةً لحست عقلها المفارقة الساخرة وضروب التشوّه. فعند إليوت، ثمة تمييز واضح: الأسطورة من جهة ("التحكّم، التنظيم، إضفاء الشكل والدلالة")، والتاريخ من الجهة الأخرى ("بانوراما هائلة من العقم والفوضى"). والأسطورة ينبغي أن تُقَوْلِب التاريخ وتصوغه: فهي الفاعل النشط بين الإثنين، هي الشكل لمحتوى التاريخ[١]. أما عند جويس، فالأسطورة والتاريخ يتتامان: فهما يفترضان واحدهما الآخر ويبطلان مفعول واحدهما الآخر، ومن المستحيل إقامة تراتب شكلي أو إيديولوجي بين الإثنين. وعند جويس، لا تتطابق الأسطورة مع الشكل الجمالي (كما هو الحال عند إليوت)، ولذلك لا يمكن أن تكون نقطة انطلاق هيمنةٍ ثقافيةٍ جديدة.

والحال، أنّه يجدر بنا أن نتفحّص عن كثب هاتين الأسطورتين، أسطورة الأرض اليباب وأسطورة أوليس. فالأولى هي أسطورة حقًّا بكل ما تقتضيه الأسطورة من متطلبات أنثروبولوجية منظّمة: إنها أسطورة الملك الصياد[٢]. أما ما تقوم عليه أوليس فليس أسطورة: لا وجود لـ "أسطورة أوليس": فأوليس

---

(١) أعتقد أنه من الثانوي، في الأرض اليباب، أنَّ الأسطورة تعجز عن إنجاز هذه الوظيفة إنجازاً كاملاً وتشارك التاريخ في النهاية عقمه الفوضوي: فالمهم هو أنّ القصيدة تُعلي على المسرح توتراً متواصلاً بين هذين القطبين، وتضاداً يتكرر الإفصاح عنه، بحيث يُستَدْعَى الدين – الذي يختم الأرض اليباب ويبشر بسنوات إليوت القادمة – لكي يحلّ المشكلات ذاتها التي واجهت الأسطورة: فهو حقاً ضَرْبٌ من السوبر–أسطورة.

(٢) كونها أسطورة عن ملك هو أمرٌ يمثل أهمية كونها أسطورة: فذلك يشير إلى أن المجتمع لا يمكن أن يعيد توليد ذاته إلا بدءاً من القمة: وهو يمثّل شهادةً على مشكلة وعي هذه القمة، وبذلك يؤكد على الوظيفة الأساسية التي تؤدّيها ثقافة مسيطرة ويؤدّيها الأدب كمثال على القدرة الشكلية والتنظيمية: وبهذا، يعود المرء على وجه الدقّة إلى الوظيفة الخاصة والنوعية التي تؤدّيها الأسطورة.

على وجه الدّقة هو ذاك الذي يتحاشى الأساطير: هو من ينتصر عليها ويطردها إلى الماضي. ويشتمل كتاب ديالكتيك التنوير – الذي هو أيضًا، مثل أوليس، ضرب من التأمّل المديد في نهاية الحقبة الليبرالية– على أحكامٍ على وظيفة الأوديسة الرمزية والإيديولوجية هي أحكام يمكن أن تُحتَذى:

"إنْ لم يكن سرد هوميروس يفترض أصلاً كونية اللغة، فإنّه يُوجِد مثل هذه الكونية... الكون الجليل الذي يشتمل عليه العالم الهوميري المفعم بالمعنى هو إنجاز عقل منظَّم، يدمّر الأسطورة بفضل النظام العقلاني ذاته الذي تعكسه فيها... لقد تحولت الأساطير في طبقات سرد هوميروس المتعددة. لكن الرواية التي تقدّمها هناك، تلك الوحدة التي تُنْتَزع من القصص البطولية المُبَعْثَرَة، هي أيضًا وصفٌ لتراجع الفرد بعيدًا عن القوى الأسطورية... يُعَبَّر عن التضاد بين التنوير والأسطورة من خلال التضاد بين الأنا الفردي الناجي والقَدَر متعدد الأشكال.... عالمُ ما قبل التاريخ يُضْفَى عليه الطابع العَلماني بوصفه الفضاء الذي ينبغي على الذات أن تختبر قوته؛ والشياطين القديمة التي تقطن حدود البحر المتوسط المتحضّر البعيدة وجزره النائية، تُجْبَر على العودة إلى أشكال من الصخور والكهوف... سلوك أوديسيوس الهائم هو تذكرة بسلوك التاجر الظرفيّ. وفي صورة المتسول المثيرة للشفقة، يحتفظ الإقطاعي بملامح التاجر الشرقي، الذي يعود بثروات لا سابق لها لأنه كان قد خرج لأول مرة، وخلافًا للتقليد، خارج محيط الاقتصاد المحلي، و"أبحر إلى أراضٍ أخرى"... الأوديسة هي أصلاً روبنسونادة(*)"(١).

(*) نسبةً إلى روبنسون كروزو.

(١) ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو، ديالكتيك التنوير، لندن 1973، ص 43- 44، 46- 61 (التشديد لي). لا شكّ أن تأويل هوركهايمر وأدورنو لهوميروس هو موضع تساؤل، لكن ما أُعنى به هنا ليس معنى الأوديسة التاريخي الحقيقي، بل الدور الذي لعبته القصيدة في تشكيل الخيال الغربي. (واعتقادي أنّ ديالكتيك التنوير يقدّم صورة صادقة على هذا الصعيد).

وإذا ما كانت التجارة قد برزت، مع أوليس، كحافز لمعرفة العالم، وإضفاء نظام داخلي عليه فضلاً عن رسم حدوده الخارجية، وخلق لغة "كونية"، وتبديد الخرافة، فإنّ الوظيفة الاجتماعية ذاتها تفرد شراعها الآن، مع بلوم، في عالم لا تمكن السيطرة عليه ولا تمكن معرفته، فتختزل محاولات الكونية إلى توافه سطحية ("فلسفة" بلوم) وتقع فريسةً لآلاف الخرافات الجديدة. ومن الجدير بالذِّكر أنَّ جويس يلحّ على واقعة أنَّ بلوم وكيل إعلانات. والإعلان – كما يلاحظ باران وسويزي في مقالتهما "أطروحات حول الإعلان"[١]– كان قد غدا عونًا لا غنى عنه للتجارة الحديثة أيام أوليس على وجه الدّقة، بسبب الأزمة الحاسمة التي أحاقت بالتوازن التلقائي بين العرض والطلب. لكن الإعلان (وهنا يَعْمَى جويس مرة أخرى عن تلك الظواهر المعاصرة التي تتمّ على آليات المستقبل) لا يضفي – بخلاف التجارة في الأوديسة – أيّ وحدة على أوليس، كما أنه لا يضمن للشخصية الرئيسة أيّ هوية اجتماعية أو إدراك للذات.

هكذا، فإنّ جويس يستخدم أوليس، بل عليه أن يستخدمه بالفعل، لأنَّ أوليس هو أول شخصية رمزية للحقبة الثقافية التي كان جويس ثمرتها القصوى. لكن أوليس لم يعد يسيطر على العالم المحيط، ولذلك يصبح بلوم. وتغدو قيمته الرمزية ديالكتيكية وملتبسة: فما حَفِظَ أوليس يدين بلوم الآن، وما كان كونيًا لم يعد له معنى. وإذْ يواجه جويس أَزمة الرأسمالية الليبرالية، فإنّه يبحث عن أسباب هذه الأزمة في الأسس ذاتها التي يقوم عليها "اشتغال" ذلك المجتمع وتلك الثقافة.

٤– الأسطورة، وتيار الوعي، والإعلان:

في حين كان أوليس قد روّض الأسطورة بما أقامه من نظام التجارة العقلاني والفرد الحرّ، فإن بلوم هو نتاج انحلال ذلك النظام وذلك الفرد، وما من شيء غريب في استسلامه للأساطير من جديد. فسؤال الأسطورة يعود ليشغل

---

(١) Science& Sociology، المجلد 28، العدد 1، شتاء 1964.

المركز من أوليس، إنما بطريقة تختلف تمامًا عن تلك التي طرحه بها إليوت: فهي ليست صورة فوق تاريخية لحكاية خرافية وعدد من الشخصيات النمطية، بل علاقة بين الوعي الفكري الذاتي وحَدْس الواقع الموضوعي؛ ليست نموذجًا استعاريًا للسرد بل تقنيته. يقول كاسيرر في معرض دراسته التعبير اللغوي في الأسطورة:

> **"الأنا [في الفكر الأسطوري] يبدد طاقته جميعًا على هذا الهدف الوحيد، فيعيش فيه، ويضيع فيه... ذلك أنَّ الفكر، في هذه الصيغة، لا يكون حرًّا في تعامله مع معطيات الحَدْس، يربط واحدها بالآخر ويقارن بينها، بل يكون أسيرًا للحدس الذي يواجهه فجأةً ويخلب لبّه"(١).**

واللافت، في هذا العرض الموجز، أنّه يتوافق في جميع النقاط الأساسية مع تحليل أمبرتو إيكو لتيار الوعي (لدى بلوم خاصةً، إنما ليس لديه وحده):

> **"حتى لو بقينا في إطار الوقائع الواعية – المُسَجَّلة جميعًا بصدقٍ مطلق مهما كثرت أمثلتها – فإنَّ الهوية الشخصية ذاتها تكون موضع تساؤل. ففي دَفْق التصورات المتشابكة أثناء جولة بلوم في دبلن، تغدو الحدود بين "الداخل" و"الخارج"، بين الكيفية التي يتحمّل بها بلوم دبلن والكيفية التي تفعل بها دبلن فعلها فيه، غير متمايزة إلى أبعد الحدود"(٢).**

هكذا يكون تيار الوعي التعبير اللغوي عن ضياع الهوية الفردية: على العكس تمامًا مما كان عليه لدى دوجاردان(*) الذي استخدمه كأداة لضبط الذات وترميم الطابع الذي يميّز الفرد. ووريث دوجاردان الحقيقي هو بروست، وليس

---

(١) إرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، نيويورك 1946، ص 33، 32 (التشديد لي).

(٢) أمبرتو إيكو، Le Poetich di Joyce، ص 78 (التشديد لي).

(*) ادوار دوجاردان كاتب فرنسي من مطوري تيّار الوعي.

جويس، الذي عمد إلى قلبه رأسًا على عقب بالطريق ذاتها التي اتّبعها إليوت مع لافورغ(*). فالفرد في تيار الوعي القائم في أوليس هو فرد منشطر، ويعبّر عن نفسه بوصفه كذلك. ووهمه أنَّ بمقدوره أن يكون ذاتًا مستقلة وغير تابعة ينهار. وبعيدًا عن كون تيار الوعي تعبيرًا عن "حرية داخلية" (بحسب زيرافا في أطروحته عن "ثورة الرواية")، فإنه يشير إلى أن الفرد تستعبده قوى خفية لا تمكن السيطرة عليها: ولعلَّ تيار اللاوعي أن يكون تعريفًا أفضل، ومع أنَّ هذه التقنية لا تتوافق مع المجال النفسي الذي أطلق عليه فرويد اسم "اللاوعي"، إلا أنّه من الواضح أنَّهما يؤدّيان كلاهما وظيفة التأكيد على ضَرْبٍ من التفاصل داخل النفس الفردية[1].

ويتلاقى تيار الوعي وأزمة إيديولوجيا الفرد الحرّ تحت راية الإعلان. وهذه هي "الأسطورة" الجديدة التي يستسلم لها بلوم – وكيل الإعلانات وضحيتها- بانتظام مطرد. وذلك لأنَّ الإعلان هو أسطورة السلعة: السلعة وقد تحولت إلى أسطورة، إلى صنم يستعرض سماته "الخفيّة"، بدل أن يخفيها. وفي حين كان الإعلان في القرن التاسع عشر يصف قيمة المنتج الاستعمالية، معيدًا بذلك إنتاج الأفعال الذهنية العفوية التي يؤديها في السوق أيّ مُشْترٍ، فإن الإعلان الحديث، كما رأينا، ينشأ في وَضْعٍ متناقض و"حَرِج" من عدم التوازن الدائم بين العرض والطلب. لكن هذا التناقض ليس سوى التجلي الواضح للعلاقة المغتربة بين المنتجين ومنتجاتهم. و"بفضل" الإعلان لا تعود هذه العلاقة خفية ومُنْكَرَة، بل مقبولة – وإن يكن بصورة غير واعية، كما سنرى- بوصفها شيئًا واضحًا ودائمًا. ولذلك، فإنَّ الإعلان ليس عَرْضًا للسلعة بقدر ما هو عرض لـ صنمية السلعة: فهو يرفع من شأن المُنْتَج بِجَعْلِه صنمًا. وليس مصادفةً أنَّ واحدًا من أفضل

(*) جول لافورغ، شاعر رمزي فرنسي كان أحد الموارد التي استقى منها إليوت الشكل الذي راح يكتب به.

(1) هنا أيضاً تقف تقنية كافكا السردية على طرفي نقيض من تقنية جويس. ففي روايات كافكا، نجد دماراً جذرياً بالمثل لحرية الفرد ووحدته، إلاّ أنّه ينبع من أسباب مختلفة تماماً. فالسبب لم يعد كامناً "داخل" الفرد وعجزه عن السيطرة العقلانية على رغباته وتداعياته الفكرية، بل يكمن "خارجه"، في استسلامه المحتوم لسلطة عملية وإيديولوجية تُنْكِر عليه أي لجوء إلى أدلّة "ملموسة". ولذلك، فإن تقنية كافكا السردية لا تعبّر عن "خلط" أو "تشوّش"، بل عن عقلانية صارمة ومجردة.

الأشكال البلاغية المُستَخدَمة في الإعلان هو الاستعارة التي يبرز فيها المنتج على أنه "قوة طبيعية"، بنوعٍ من التشخيص الذي يخلع الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة. فالسلعة ينبغي أن تتخذ صفات مستقلة، وطبيعية، بل وبشرية:

"نحن ثنائي عظيم، بلوم وأنا؛

هو يلمّع الأرض، وأنا أصقل السماء".

هكذا يغني صابون بلوم سيء الصيت، مرتفعًا كالشمس في الفصل المُعَنْوَن "سيرسه".

ولكي ينشر الإعلان محتواه الأساسي، فإنَّه يبتغي التوصّل إلى شكل من الإقناع يقوم على عدم الإدراك، والجهل العميق القادر على تطويق كلِّ مقاومة فكرية ومراوغتها. وبذلك يغدو الإعلان جزءًا من تيار الوعي إلى درجة السيطرة على آليات هذا الوعي وتسخير ما أشار إليه كاسيرر من "ضياع الأنا" وما أشار إليه إيكو من غياب الحدود بين "الداخل والخارج" لمنفعته الخاصة. فإذا ما نجحت هذه المحاولة، يغدو صحيحًا أنَّ "الحملات الإعلانية إذا ما كانت كبيرة بما فيه الكفاية، ومتواصلة، وعديمة الضمير (منتفعةً بطرائق كالإيحاء الخفي وما شابه) يمكن أن تبيع الزبون "أيّ شيء تقريبًا""(١). والقدرة على بيع أيّ شيء تعني الانتشار فوق العالم الاجتماعي بأكمله؛ "جميع الأماكن صالحة للإعلانات" كما يفكّر بلوم، في مقطعٍ هو مثال يحتذى في مضاعفة أثر الإعلان على تيار الوعي لديه وتركيز هذا الأثر.

لكن الإعلان ليس مجرد لازمة أصيلة من اللازمات التي تتكرر في أوليس: ففي حالتين على الأقل، من الفصل الذي يحمل عنوان "إيثاكا"، يعمد جويس نفسه إلى ربط الإعلان بتقنية تيار الوعي:

---

(١) باران وسويزي، ص 24.

"ما الذي كانت عليه في العادة تأملاته الأخيرة؟

"كانَ يفكر في إعلانٍ واحدٍ فريد يدفع المارة إلى التوقّف في عجب، مُلْصَقٍ بدعة، يخلو من كلِّ حَشْوٍ زائد، ويُخْتَصَرُ إلى أبسط حدوده وأشدّها أثرًا فلا يتعدّى المدة التي تستغرقها نظرة عارضة ويكون ملائمًا لسرعة الحياة الحديثة".

...

"ما الذي كان يحفز أيضًا أفكاره العميقة؟

"... الإمكانيات اللانهائية التي لم تُسْتَثمَر إلى الآن والتي ينطوي عليها فن الإعلان الحديث إذا ما تكثّف في رموز أحادية الفكرة ثلاثية الحروف، وكان واضحًا غاية الوضوح عموديًا (لاستكشافه)، ومقروءًا غاية القراءة أفقيًا (لفكّ مغاليقه) وذا أثر مغناطيسي في لفت الانتباه طوعًا، وإثارة الاهتمام، والإقناع، والدَّفع إلى اتخاذ القرار".

"المدة التي تستغرقها نظرة عارضة"، "ملائم لسرعة الحياة الحديثة"، "أثر مغناطيسي"، "لفت الانتباه طوعًا، وإثارة الاهتمام، والإقناع، والدَّفع إلى اتخاذ القرار". ما نجده هنا هو على وجه الدقّة عشوائية تيار الوعي، وسرعته، وتقطّعه، وانفلاته، وعمقه. وتلك المقاطع توضح أنَّ تداعيات تيار الوعي ليست "طليقة" بأيّ حال من الأحوال. إنّ لها سببًا، أو قوة دافعة هي خارج الوعي الفردي: حتى نحويًا، نجد أنَّ الفاعل في المقطع الأخير المُقتبس هو الإعلان: أما النفس الفردية فليست سوى دعامة لفعاليته.

من المنطقي تمامًا، إذًا، أن يكون تيار الوعي إرِدافيًّا على نحوٍ بارز، يضع الأشياء إلى جانب بعضها بعضًا دون أدوات رابطة: فغياب كلٍّ من النظام الداخلي وضروب التراتب يشير إلى إعادة إنتاجه شكلاً من الوعي خاضعًا لمبدأ تكافؤ السلع، الذي يشير إلى أنَّ القيم الاستعمالية – الخواص الملموسة لأيّ سلعة معينة –

تُدْرَك الآن على أنها ثانوية (وبالفعل، فإنَّ الإعلان لا "يصف" المُنْتَج قطّ، ومثاله الأعلى الحقيقي – "بَيْعُ أيّ شيء" – يفترض مسبقًا أنّ أيّ مُنْتَج يمكن أن يغدو قابلاً للتبادل وكيانًا مجردًا). وما يبقى لقدح زناد الخيال وإضرام الرغبة ليس سوى الجاذبية الشاملة لهذا الجمع الفوضوي وبعيد المنال من السلع: ولعل هذا أن يكون السبب وراء ما يلحظه هيث في أوليس من "انزياح وتحول" متواصلين في المعنى: فما من معنى ملموس وأحاديّ يمكن أن يُنْسَب إلى عالم من الأشياء المجردة والقابلة للتبادل فيما بينها. وهنا يثبت تحليل كاسيرر للفكر الأسطوري مرّة أخرى أنه مفيد:

> **"حين نرى [العالم] بوصفه كلاً، فإنَّ هذا الكلّ يكون على الرغم من ذلك مؤلَّفًا من وحدات يمكن تمييزها بوضوح، وحدات لا تنصهر واحدتها في الأخرى، بل تحافظ على هويتها التي تفصلها على نحو واضح عن هوية سواها. غير أنَّ هذه العناصر المنفصلة لا تكون منفصلةً على هذا النحو بالنسبة للوعي الذي يصنع الأسطورة... وهذه هو السبب في تسمية حالة العقل الأسطورية بالحالة "المعقّدة"..."**[١].

لقد أقمت حجاجي إلى الآن على تيار الوعي لدى بلوم. غير أنه يصحّ أيضًا، مع الاحتراس اللازم، على مولي وستيفن أيضًا. وهذا ما يتضح مباشرة لدى مولي لأننا نجد أنفسنا، في تيار الوعي لديها، أمام تحقق الميل إلى الإرداف وضياع الهوية تحققًا كاملاً، وقد أعيد إنتاجهما في التقلّب المتواصل بين "ضمير المتكلّم في حالة المفعولية (me)" و"ضمير المتكلم في حالة الفاعلية(I)". ولا عجب في ذلك، لأن مولي قد وُضِعَتْ في أوليس بوصفها التمثيل الجوهري غير المشروط للنزعة الاستهلاكية. غير أنَّ هذا الحجاج يصحُّ على ستيفن أيضًا. ومن الأمور الأساسية، بهذا الصدد، أنَّ نظريته الباكرة في التجليات أو الومضات – محاولة النفاذ إلى ما

---

(١) كاسيرر، ص ٢٤.

للأشياء، والبشر، والأحوال من معنى أساسي ثابت – تكفّ عن العمل. ففي بداية الفصل الثالث، "بروتيوس"، لا يزال ستيفن يحمل الفكرة التي مفادها "إنني مُهَيَّأ لقراءة ما لجميع الأشياء من شارات مميّزة". لكن هذه "الشارة المميّزة" لم تعد علامة نظام متعالٍ أحادي المعنى، شأنها شأن "النفس" – الوعي– التي لم تعد "شكل الأشكال". وإذا ما كانت تظهر في تيار الوعي لدى ستيفن في الفصل الأول صور يمكن أن تفضي إلى لحظة تجلٍ، إلا أنَّ هذه اللحظة لا تأتي، ومغاليق هذه الصور تبقى دون فكّ. بل إنَّ مبدأ التجسّد ذاته، في نهاية الفصل الثالث، يخضع لسلسلة غريبة من التحولات تجردها من كلِّ معنى جوهري أو غائي ("يصير الله إنساناً يصير سمكةً تصير إوزةً تصير جبلاً مكسوًا بالريش"). ولا شكّ أنَّ تيار الوعي لدى ستيفن، بخلاف ما نجده لدى بلوم وأكثر منه لدى مولي، لا يزال مرآة صراع بين محاولة السيطرة على العالم عقلانيًا ومادة العالم الخرساء أوملتبسة المعاني. لكن انتصارات هذه الأخيرة هي، على مستوى الحبكة، أشبه بـ خطر يدفع ستيفن وراءً وقدّامًا في آناء الليل وأثناء النهار. وبذلك فإنَّ الشخصية الوحيدة التي يعتريها التحول، في أوليس بأجمعها، لا يكون لها ذلك إلا لأنها تُجْعَلُ خارجيةً (أو "متأخّرةً"، إذا جاز القول) بالنسبة للشروط الاجتماعية السائدة.

٥- بلوم:

وظيفة أوليس الرمزية واستخدام السرد لتيار الوعي هما اثنتان من النقاط الرئيسة في أوليس. وأودّ الآن أن أعرض، من ضمن هذا الإطار العام، لمثالٍ ملموسٍ يدلّ على الأطروحة السوسيولوجية لهذه الدراسة. فإذا ما كانت أوليس تعبّر عن الديالكتيك الثقافي للرأسمالية الليبرالية في كربها واحتضارها، فلا بدّ لها من أن تتلبّث وتتريّث عند انحلال شخصية البرجوازي الصغير – المنتج الحرّ، المستقلّ اقتصاديًا والفخور باستقلاله الفكري – الذي يحظى بأهمية بالغة في النظام الإيديولوجي الأنجلوساكسوني في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

ومن الواضح أنّ بلوم هو المفتاح على هذا الصعيد. فهو شخصية ملتبسة اجتماعيًا منذ البداية، ليس مستقلاً تمامًا ولا تابعًا تمامًا. غير أنه سبق له أن تخلاّ عن ديانة والده – تلك العبرانية التي كانت بادرةً للأخلاق البرجوازية البيوريتانية – ومعها ذلك المثال الأعلى العملي الذي يدعو إلى التقشّف داخل العالم (innerweltliche Askesis)(*). ويعمد والده – أو الأحرى صورته التي أنتجها شعور بلوم بالإثم – إلى لَومِه في "سرسه" على كليهما:

"رودولف: ثاني نصف جنيه تضيّعه اليوم. قلت لك لا تخرج مع الغوييم السكير قطّ. هكذا. لن تجني أيّ مال. [...] ألستَ ولدي ليوبولد، حفيد ليوبولد؟ ألستَ ولدي الحبيب ليوبولد الذي ترك بيت أبيه وآلهة آبائه إبراهيم ويعقوب؟... في إحدى الليالي أحضروك إلى البيت سكرانًا بعد أن بددت نقودك جميعًا".

ليس لبلوم مستقبل اجتماعي (وهذا سببٌ آخر لتكثيف أوليس في أربع وعشرين ساعة)، الأمر الذي يدفع جويس لأن يمنحه نَسَبًا، لكنه لا يمنحه ذرّية من الذكور: فابن بلوم يتدبّر أمر مجيئه إلى هذا العالم، لكنه لا يتدبّر تمامًا أمر بقائه، شأنه في ذلك شأن والد بلوم، الذي لا يريد أن يتخلّى عن أخلاق السوق الحرّة البطولية، فتهزمه ويقتل نفسه. وحياة بلوم معلّقة بين هاتين الميتتين: وهو، الآن، ضَربٌ من المصادفة، أثَرٌ تاريخي باقٍ. وأخلاقه هي في الحقيقة أخلاق البقاء المحض والبسيط: حيث التوازن التّام بين المدين والدائن، في نهاية النهار. أمّا الادّخار – الذي هو من أوائل الأشياء التي يقرنها بذكرى والده: "نصيحة تجارية (إذا ما كلأت البنس برعايتك، فالجنيهات سوف تكلأ ذاتها بالرعاية)"– هذا الرمز العلماني من رموز الحرية الاقتصادية، هذا الضمان للمستقبل، فيغدو مستحيلاً نوعًا

(*) يميّز ماكس فيبر بين الـ (innerweltliche askesis) والـ (ausserweltliche askesis)، أو بين التقشّف داخل العالم والتقشّف خارج العالم، ويرى أن هذا التمييز يمدّ بجذوره في الإصلاح البروتستانتي ثم اكتسى طابعه العلماني لاحقاً، بحيث بات من الممكن استخدامه لكلٍّ من التقشّف الديني والعلماني.

ما، وما من شخصية في الرواية يمكن أن تطمح مجرّد طموح إلى أيّ ادّخار، كما يشتكي لستيفن واحدٌ من أبخل الشخصيات في أوليس، هو السيد ديزي، في الفصل المعنون "نسطور". ففي رواية جويس يعيش المرء من يوم ليوم بالفعل، ومن ثم فإنّ غدًا لا يكون يومًا آخر.

وإذا ما كان بلوم يستشعر المخاطر التي تحفّ بوضعه، وإذا ما كان مبرر وجوده الوحيد هو أن يتدبّر الحفاظ على هذا الوضع، فإنَّ الشيء المخيف أشدّ الخوف يغدو ما هو غير عادي، ما هو مختلف، وغير منتظم. ولذلك فإنَّ بلوم يحذّر ستيفن في "إيمايوس":

> **"السيد بلوم، الذي كان ممتلكًا كامل ملكاته، على الرغمْ من كلّ ما حدث، بل الذي لم يسبق له أن امتلكها على هذا النحو، وكان رزينًا على نحوٍ مثير للاشمئزاز في الواقع، راح يحذّر من مخاطر حيّ البغاء، والنساء سيئات السمعة والرجال السوقة المنتفخين، وأنّ ذلك، وإنْ كان يُسمَح به بعض السماح مرّة في كلّ حين، دون أن يغدو سلوكًا معتادًا، هو مصيدة مميتة لمن هم في مثل سنه من الشباب".**

وفي الفصل المعنون "نوزيكا"، فإنّ ذلك المديح الذي يناله الاستمناء مقارنةً بالجماع هو مديح لا يُنْسى: فالمخاطر التي تواجه المرء حين يكون وحده هي مخاطر أقلّ. كما أنَّ في الفصل المعنون "إيثاكا" مقطعًا صغيرًا يعيد طرح مسألة الخطر من جديد:

> "ومزاجه؟
>
> **لم يخاطر، لم يتوقّع، لم يخب ظنّه، كان راضيًا.**
>
> **ما الذي أرضاه؟**
>
> **أنّه لم يتكبّد أيّ خسارة فعلية".**

تتجاوز أهمية هذه الأسطر الأخيرة معناها المباشر. والحال، أنّ بلوم يفكّر هنا بالحصان ثروأوي، الرابح غير المتوقَّع للكأس الذهبي: وهذا حدثٌ تافه، لدرجة أن جويس لا يصفه مباشرةً، لكنه يمتدّ على طول أوليس كاستعارة كاملة للطابع الخادع الذي بات الآن يطبع المنافسة الحرّة. وحقيقة الأمر أنَّ ثروأوي ينجح فيما فشل به بلوم وسيفشل على الدوام: فقد عَبَرَ فجأة، بضربة سوط (أم أنّها ضربة عبقرية، مثل ذاك الحصان الأصيل الذي يقنع أولريخ، في الرجل بلا صفات، بأن يغيّر طريقة حياته؟)، من الغفلية إلى الشهرة، من حالةٍ مزعزعة ومحفوفة بالخطر إلى الثروة. وهذا يعني أنَّ الأحصنة وحدها يمكن أن تخاطر في السوق الحرّة: حيث لم يعد الرجال العصاميون قادرين على ذلك (كما لا يزال بلوم يخدع نفسه بأن يخرج بـ "اختراعاته"، في عصرٍ شهد ولادة المخابر الصناعية...) بل الأحصنة العصامية وحسب. (وهنا، بالمناسبة، سرّ انبعاث الرياضة في العالم الحديث [أقيمت الألعاب الأولمبية الأولى في العام 1896]: حيث تفضي الزيادة الهائلة في التفاوت الفعلي، نظرًا لتركّز القدرة الاقتصادية والسياسية، إلى جَعْلِ المطالبة الرسمية اللافتة – التي لم يكن مصادفةً أنها تمّت تحت راية نزعة محبّة للهوايات هي الأشدّ بيوريتانية– بالصنم المقدّس، صنم "التنافس بين متساوين"، أمرًا مرغوبًا فيه إلى أقصى الحدود). كان يمكن لثروأوي بلا شكّ أن يكون ضربة حظ بلوم، ومفاجأة عظيمة، لكن الحظّ والمفاجأة صارا الآن استثناءً حقيقيًا، ولا يعملان إلا على إظهار قوة القاعدة ورسوخها.

ومن الواضح أنّ بلوم هو فريسة هذه القاعدة الاجتماعية دون أن يفهمها. فإدراكه جزئي ومشوَّه. ومع أنّ الشركات الكبرى تقوّض هويته الاجتماعية، إلا أنّه لا يستطيع أن يقبض على هذه الظاهرة إلا بالتفكير... بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية:

> **"منظمة رائعة بحق، تسير كالساعة.... لابدّ أنَّ أولئك القوم في روما متزنو العقول: يديرون العرض كلّه. ألا يغرفون الأموال الطائلة أيضًا؟".**

...

"يبدوا أنَّ القدّاس انتهى. أسمعهم كلّهم هناك. صَلِّ من أجلنا. صَلِّ من أجلنا. صَلِّ من أجلنا. التكرار فكرة حسنة. كما هو الحال في الإعلانات. اشترِ منا. اشترِ منا".

يتلخّص وعي بلوم، أخيرًا، ويتكثّف في الشائع والمبتذل. فهو محاكاة ساخرة للفكر المستنير، ويمكنه أن يطلع بأشياء شائعة ومبتذلة في أيّ موضوع: من مفهوم الأمة إلى العلاقات بين الجنسين، من التماس الجود والسخاء إلى البرامج الاجتماعية، حيث يعتقد - بإخلاصه الباقي لرسالة الأرثوذكسية الليبرالية - أنّ بمقدوره أن يفهم ويسيطر على عالمٍ كان قد فقد صلته به ذلك الفقدان الدائم. وفي هذا الضوء، فإنَّ أوليس، بحسب ديللا فولب، "...هي تلخيصٌ لحضارتنا البرجوازية المُحْسِنة وحُكْمٌ عليها، بمعنى أنَّ تبرير تلك الحضارة قد اختزل الآن على قدّ أشيائها الشائعة المبتذلة فاقدة الحياة"(١). هكذا، تُصَوِّبُ أهجية جويس التي لا تعرف الكلل على بلوم لأنَّ بمقدورها، عبره، أن تصوّب إلى أعلى. أمّا حكم جويس التاريخي فهو، مرّة أخرى، حبيس حدّين اثنين يسخر واحدهما من الآخر لكنه يقتضيه في الوقت ذاته. ومن هنا تلك الطبيعة الخاصة التي تميّز سخرية جويس؛ تلك السخرية التي لا تبدي أيّ قَدْر من "الانفصال" الذي أشار معاصره توماس مان إلى أنّه الثمن الذي يُدفَع لقاء الفهم، والحُكْم، والخَرْق، بل تأتي، على العكس، من داخل منظومة التناقضات غير القابلة للحلّ.

٦- ثروةٌ لا نَفْعَ فيها:

رأينا إلى الآن كيف تُقَدِّمُ أوليس بعض الظواهر الاجتماعية المطابقة لأزمة الرأسمالية الليبرالية. غير أنّ العنصر الذي قد يكون أهمّ من ذلك بكثير لا يزال بحاجة إلى الكشف: ما هي الآثار التي تركتها هذه الأزمة على الثقافة وعلى الأدب؟ ما الوظيفة الاجتماعية التي خصّ بها جويس الثقافة والأدب وكيف تبرز هذه الوظيفة في بنية أوليس؟

---

(١) غالفانو ديلا فولب، نقد الذائقة، لندن 1978، ص 240.

جواب جويس هو جواب جذريّ يتحدّد على مستويين مميّزين. أولهما وأكثرهما بساطة يتعلّق بالطريقة التي تستخدم بها شخصيات الرواية الثقافة، أو لا تستخدمها. وستيفن هو الشخصية الأكثر تمثيلاً على هذا الصعيد. فهو المثقف بوصفه عاملاً فكريًا: يتطابق لديه كلٌّ من الثقافة والعمل ويشكّلان كلاً واحدًا. والتالي، أنّ الثقافة لدى ستيفن يعتريها المصير ذاته الذي تحكم به الأزمة الرأسمالية على كلّ نمط من أنماط العمل: ثمّة نقص في استخدامها، إن لم تكن خارج الاستخدام مهدورةً ومبدَّدة. والحال، أنَّ ستيفن يرفض، منذ الصفحات الأولى في الرواية، أن يتواصل وأن يضع معارفه المتراكمة قيد التداول، ليس انطلاقًا من غرور فكري، بل لأنّ لديه تلك القناعة الغامضة بأنَّمثل هذا الجهد هو جهد عقيم لا يسفر عن شيء. ولا شك أنَّ كون ثقافة ستيفن ثقافة "معارضة" – مناهضة لبريطانيا ومناهضة للكاثوليكية– يسهم في صمته: لكنّ علينا أن نضيف أنَّ أعمق الشكوك بشأن وظيفة ستيفن تُغير عليه في ذلك الميدان الهادئ تمامًا والحيادي، ميدان تدريس التاريخ القديم للأطفال. ففي المدرسة، نجد ستيفن، في الفصل الثاني من الرواية، مضطرًا لأن يعيش فكريًا على مستويين: مستوى تأملاته الخاصة ومستوى التدريس المعترف به اجتماعيًا. غير أنّه لم تعد ثمة علاقة مهما تكن بين هذين المجالين، لدرجة أنَّ ثروة ستيفن الفكرية باتت تعيق أداءه لعمله ذلك الأداء المنتظم. وفي نهاية هذا الفصل الثاني، نجد أن ستيفن يعمد، بنوع من المنطق المتماسك، إلى ترك هذا العمل؛ وفي الفصل الذي يليه، "بروتيوس"، نجد أنَّ تلك الثقافة، التي هي بلا نفع اجتماعي أصلاً، تتكشّف له عن كونها هشّة أيضًا ومزعزعة في جوهرها. ولذلك، فإنّه يأخذ شيئًا فشيئًا، ومع تقدّم الرواية، بدفع معرفته أكثر فأكثر صوب عالم النسيان: فإذا ما استخدمها، اقتصر ذلك على رغبته في إثارة الدهشة (فمن الذي يمكن أن يأخذ تأويله هاملت على محمل الجدّ؟). أما في "إيمايوس"، فهو يحول غاضبًا بين بلوم وأيّ نفاذٍ إلى تلك المعرفة.

وقد نحسب أنّ ذلك يحصل لأن ثقافة ستيفن هي ثقافة عتيقة وتومانية(*). لكن هذا لا يفسر سوى ما تواجهه من إعراضٍ صامت وتام. وما يبدو لي أساسيًا – وهو أنّ هذه المعرفة قد "تراكمت" بالكدّ والتعب ثم ثبت أنها غير قابلة للاستخدام – إنما يصحّ أيضًا على بلوم، وإنْ يكن بطريقة مختلفة نظرًا لاختلاف وظيفته الاجتماعية. فستيفن يصدم بلوم لأنه "بعد كلّ ما أنفق على التعليم من مال" لا يمكنه أن "يعوّض [ما أنفقه] ويفرض سعر[ه] الكامل"، ويبلغ الأمر ببلوم حدّ إرهاق دماغه بحثًا عن طريقةٍ يستخدم بها ثقافة هذا الشاب لمنفعته الشخصية، ثم ينتقل إلى حلم الانتفاع بحذقه ومهارته المنزلية الطفولية، أو بقدرات زوجته الغنائية، أو بـآلاف الحماقات الصغيرة المختلفة. وهذا وجهٌ مهم من أوجه "الفراسة الفكرية" لدى بلوم: موهبته الإدارية المتهورة، ومحاولته استثمار أيّ شيء مهما يكن من منظور فائدته الاقتصادية المحتملة.

وهكذا، فإنّ بلوم هو المحاكاة الساخرة التي لا هوادة فيها لـ "روح الرأسمالية" التي نجدها لدى واحدٍ من أتباع بنجامين فرانكلين (خاصةً أنّه يستحيل على بلوم، كما رأينا، أن يوفّر ولو أدنى المدّخرات مما تقتضيه مثل هذه الروح)، تمامًا مثلما أنّ طموحه إلى ثقافةٍ جامعةٍ هو محاكاة ساخرة لـ الموسوعة. فمكتبة بلوم، التي توصف وصفًا مسهبًا في "إيثاكا"، هي تحفة من تحف العشوائية وانعدام النفع، حيث يزوّدنا فصل "الصخور الهائمة" بمفتاحها. فهناك نقع أولاً على ما يقوله لينيهان لماكوي عن بلوم:

> **"هو رجل مثقف متكامل، أعني بلوم، قال بجدّ. ليس واحدًا من أولئك العامة ... الذين تعرفهم... إنّ لدى بلوم العجوز لمسة الفنان"**

غير أنّ المشهد الذي يلي ذلك مباشرة يفتح ببرود شديد على السيد بلوم الذي:

(*) نسبةً إلى توما الأكويني.

"قَلَّبَ بغير اكتراث صفحات اعترافات ماريا مونك الشنيعة، ثم صفحات رائعة أرسطو.... نحّى كلا الكتابين ونظر إلى الثالث: حكايات الغيتو، بقلم ليوبولد فون ساكر مازوك.... لم يكن هناك غير السيد بلوم وهو يتفرّس عناوين الكتب. الطاغيات الجميلات بقلم جيمس لَفْبيرش.... لذائذ الخطيئة".

مكتبة بلوم، وثقافته، هما إذًا مكتبة وثقافة مخزن الكتب المستعملة: كلتاهما تبديان الافتقار ذاته إلى التنظيم وضروب التراتب. ومنطق سوق الثقافة الذي يسوّي بين الأشياء يتكامل مع سلبية الآلية الاجتماعية العامة وركودها. لقد تراكمت المعرفة ذلك التراكم الهائل وأطاحت بحواجز الزمان والمكان، لكنها لم تجد لها غايةً أو غرضًا فقبعت على الرفوف وفي رأس وكيلٍ للإعلانات.

وتصل بنا هذه الملاحظات الأخيرة إلى ذلك الوجه من أوجه أوليس الذي تتجلّى فيه فكرة "عقم" الثقافة بأشدّ الطرائق تحديدًا وأشدّها تفاخرًا على حدٍّ سواء. وهنا ندخل حقل الأشكال الجمالية في أوليس. فالوجه الأكثر خصوصية في رواية جويس هو أنها تستخدم أشكالاً جمالية متعددة ومتناقضة أشدّ التناقض. وهذه ظاهرة لا تصعب ملاحظتها، أمّا تأويلها فمسألة أخرى، خاصةً أنَّ هذا الملمح من أوليس لطالما كان ميدان صيدٍ لتيارٍ نقديّ اكتفى بالتقاط إجراءاتها الأسلوبية وفَهرَسَتِها، فأسكره ذلك وبلغ به نشوةً دفعته إلى تمجيد "ثراء" الرواية، وإلى قراءتها ووصفها بأنها خلاصة لتاريخ الأدب والبلاغة بعيدة عن الأرثوذكسية لكنها رائعة. وكأنَّ أستاذ الأساتذة، إرنست روبرت كورتيوس، لم يَقُلْ بإدراكٍ مرير، في العام 1929:

"يأتي عمل جويس من ثورة الروح ويفضي إلى نهاية العالم. فرؤيا نهاية العالم تظهر هناك، في ليلة والبورغ جويس، مدفوعةً بنوعٍ من المنطق الذي لا يلين، وسط اليرقات وأرواح الموتى. ثمّة عدمية ميتافيزيقية هي جوهر عمل جويس.... هذه الثروة الكاملة من المعرفة الفلسفية واللاهوتية، هذه القدرة على التحليل

السيكولوجي والجمالي، هذه الثقافة العقلية المتضلّعة من آداب العالم جميعًا، هذا الاستدلال المنطقي الذي يسمو على كلّ ابتذال وضعيّ: كلٌّ ذلك يؤول في النهاية إلى الإلغاء، وينقض ذاته في عالمِ حريقٍ هائل، في ألسنة اللهب المنتشرة بلونها القزحيّ كلون المعدن. وما الذي يبقى؟ رائحة الرماد، ورعب الموت، والكآبة المارقة، وتعذيب الضمير..."(١).

كورتيوس مُحِقّ. ويبقى أن نفهم آليات "دمار العالم" هذا ومعناه. فدمار العالم هو بالنسبة للثقافة البرجوازية العظيمة عند مطلع القرن العشرين لازمة لدمار عالم الثقافة وعاقبة تترتّب عليه، ذلك لأنّ الثقافة وحدها هي التي يمكن أن تطرح ذاتها كمنظومة، وتراتبٍ، ونظام. وهكذا يتشظّى العالم في أوليس لا لأنه نصٌّ حافلٌ بالرؤى القيامية، بل لأنّ فكرة المنظومة الثقافية ذاتها تخفق فيه ذلك الإخفاق الذريع. ويلاحظ ستيورات جيلبيرت، في كتابه "أوليس" جيمس جويس، أنّ "جميع الوقائع مهما يكن نوعها، سواء كانت ذهنية أم مادية، رفيعة أم سخيفة، متساوية في القيمة عند الفنان". ومبدأ التساوي الراسخ هذا في رواية جويس يقف على تضاد لا هوادة فيه مع المبادئ التراتبية في الثقافة البرجوازية العظيمة لزمنه. وإذْ يجعل جويس من ادّعاء "عضويّة" العمل الفنيّ أمرًا باطلاً وسُدىً، فإنّه يعلن أيضًا استحالة أن "تُستَنْتَج" منه فكرةُ منظومةٍ ثقافيةٍ قادرةٍ على إعادة النظام إلى المجتمع.

يفكك جويس، إذًا، إيديولوجيا الفنّ "العضوي": لكن ليس بتلك الطرائق التي أشار إليها روبرت موزيل حين كتب أنّ "الانحلال سمة أخرى لدى جويس ولدى ذلك الاتجاه بأكمله. فهو يخضع لحالة الانحلال المعاصرة ويعيد إنتاجها عبر ضَرْبٍ من "التداعي الطليق"، في الوقت الذي يُفْتَرض أنّه يمارس "تصورًا للفنّ

---

(١) إرنست. ر. كورتيوس، "تطور جيمس جويس التقني والموضوعاتي"، في الكتاب الذي حرّره ديمنغ، ص 469.

بطوليًا""[١]. وبحسب موزيل، فإن انحلال أوليس مُستَمَدّ من "استسلام" الفن للواقع، من انهيار نظامٍ جماليٍ انتقائيّ وحلول "التداعي الطليق" محلّه (دون أن يمكن، بالطبع، اختزال أسلوب أوليس إلى هذا التداعي الطليق أو قَصْره عليه). غير أنَّ العكس تمامًا هو الصحيح: فالانحلال ليس ممكنًا وفاعلاً إلا بسبب انشغالٍ بالشكل مضبوط إلى أبعد الحدود. لكنَّ هذا الانشغال بالشكل – الذي يمثّل هنا التجديد الحاسم– بات يهدف الآن بأكمله إلى إظهار أنّ أيّ أسلوب هو اعتباطي وبلا أهميةٍ تاليًا.

وفكرةُ الأسلوب الأدبي الاعتباطي – الذي يسيطر على موضوعه ويحدده، ولا يكون مجرد تمثيلٍ شفّاف و"حسّاس" لهذا الموضوع – هي فكرة تنتمي في الأصل إلى ردّة الفعل "الفاسدة" على الجماليات الهيغلية. وقد واصل البحث الفني والنظري أيام أوليس التركيز على هذه المشكلة. غير أنَّ مفهوم "الاعتباطية" في هذا التقليد متعلّق بتأسيس لغة مشتركة (koiné) ثقافية جديدة: فهو محاولة لإعادة صياغة وعي النخبة الإيديولوجي والتقنيات الفنية الفردية في آنٍ معًا. ومن هنا مكابدة المذهب التجريبي الرامية إلى إكمال السيطرة الثقافية. وهذا هو السبب في هجوم نيتشه على فاغنر، وهجوم إليوت على الشعراء الإدوارديين: ليس لاستسلامهم للذائقة السائدة بحدّ ذاتها، بل لِلقَدْرِ الذي يحول فيه هذا الاستسلام دون هيمنةٍ مقبلة. غير أنّه لكي يكون عرفٌ اعتباطيّ مهيمنًا، لا بدّ له من أن يقدّم ذاته على أنه الإمكانية الوحيدة: مثل أليغورة نيتشه، التي تجد عند كافكا تحققها المشؤوم. وبالمقابل، فإنَّ اقتراح اثنين من الأعراف أو أكثر لـ "الموضوع" الواحد يعني نقضها جميعًا والتخلّي عن كلّ مزاعم الهيمنة. وهذا بالضبط ما يحصل في أوليس.

قلتُ إنَّ أوليس تقوم على تعددٍ في الأساليب. ومثل هذا الإجراء لا علاقة له بوجهة نظر هنري جيمس أو جوزيف كونراد المختلفة، حيث يحفّزُ التنوّعُ في سيكولوجيا الشخصيات ما نجده من تنوعٍ في الأساليب. أما لدى جويس، حين يُقَدِّم

---

(١) هذا الاقتباس المأخوذ من يوميات موزيل، يرد في تقديم سيزار كاسيس لكتاب L'uomo senza qualità، تورينو 1972، ص xviii-xix.

حَدَثٌ واحد بأسلوبين مختلفين أو ثلاثة أساليب مختلفة أو خمسين أسلوبًا مختلفًا، فلا يكون هذا الإجراء قائمًا على أيّ تحفيز أدبيّ مُقَنَّن. بل هو استكشاف تقني محض (كما تعمل نوعية الموضوع "اليومية" أيضًا على تعزيز الخاصية فوق الأدبية للرواية). غير أنَّ هذا الاستكشاف لا يفضي إلى اختيار. فالأساليب المختلفة – وما تجسّده من أشكال إيديولوجية– متكافئةٌ جميعًا تمام التكافؤ: جميعها اعتباطية بالتساوي، وجميعها عاجزة بالتساوي عن فرض ذاتها. ولذلك، فهي جميعًا، وبالتساوي، لا أهمية لها كتأويلات للواقع أو صياغات للّغة الأدبية. ومع أنَّ هذه الأساليب تنتقص من قيمة معنى واحدها الآخر وتحطّ من شأنه، إلاّ أنَّ أيًّا منها لا يغدو الحامل المتميّز لهذا المعنى(١). ففي أوليس، ما من أساليب "جديرة بالثقة"، وقادرة على "تفسير" الواقع، وما من أساليب "زائفة"، يُقْصَدُ منها "إلقاء قناع" على هذا الواقع، كما أنّه ما من تمييز نوعيّ بين ثقافة "النخبة" وثقافة "الجمهور": فـ "العناوين" التي يضعها جويس لفقرات الفصل السابع، "آيولوس"، ليست "أصدق" ولا "أكذب" من الحوار العاميّ الذي يحفّ بها؛ وأسلوب جيرتي(*) "العاطفي المُبْتَذَل" ليس أصدق أو أكذب من الحوار الداخلي البعيد عن الثقافة لدى بلوم أو من أسلوب السارد المتجرد والبعيد عمّا هو شخصي؛ ويصحّ الشيء ذاته على التنقّل بين المغالاة الملحمية والنزعة الطبيعية العامية في الفصل الثاني عشر، "السيكلوب"، ويصحّ قبل ذلك على سيل الأساليب المستخدمة في الفصل الرابع عشر، "ثيران الشمس".

والحال، أنَّ عدم اكتراث جويس بأيّ معيار من معايير الوظيفة أو الحقيقة في الأشكال الثقافية يقرّبه من الدادائية. غير أنَّ الكولاّج الدادائي كان مقتصرًا على إعلان تساوي المنتجات الجاهزة، المكتملة. أما جويس فيمضي إلى أبعد من ذلك:

---

(١) يمكن إيجاز الفارق بين شعرية "الانحلال" وأوليس في الصيغة التالية: في الأولى دالّ واحد ينتج مدلولات كثيرة، أما لدى جويس فمدلول واحد ينتج دوال كثيرة. وهذا القلْب يحلّ الدور الخالق الذي يلعبه المؤلِّف، الذي يوضع على مستوى واحد مع جميع المؤلِّفين الآخرين المحتملين.

(*) جيرتي مكدويل في الفصل الثالث عشر، "نوزيكا"، من أوليس.

فالنزعة المحاكاتية غير العادية لديه تحاول أن تشير إلى أنَّ الإجـراءات التأليفيـة ذاتها – "وسائل الإنتاج" الأدبية– متساوية، ويمكن استبدال واحدهما بالآخر: فهـي تفتقر إلى أيّ وظيفة اجتماعية محدَّدة، وليست جديرة بأيّ مُسْتَقْبَل. وأوليس هي بيع مجنون بالتصفية للأساليب الأدبية؛ وليس مصادفة أن جويس لم يؤسّـس مدرسـةً، وأنَّ أولئك الذين يستخدمونه كنموذج ويقلّدون واحدًا من أساليب أولـيس الكثيـرة يخونون قَصْدَ روايته الأساسي: ألا وهو الرفض المنهجـي لاتّخـاذ واحـد مـن الأساليب باعتباره الحامل المتميّز للتعبير.

وما قيل عن الأسلوب يصحّ أيضًا على الإيديولوجيا في أوليس. فمـا مـن شيء في هذه الرواية سوى الإيديولوجيا: إنّها عالم الوعي الزائف. وهذا ما يتضح مباشرةً إذا ما تذكّر المرء وعي شخصياتها المُحَاصَر والمُعَرْقَل، تلك الشخـصيات التي تعجز عن فهم ما يجري، بل وعن فهم أفعالها هي ذاتها، إلا عبر إنتاج أسباب غريبة يطيح بها مجرى الأحداث ويعيد إنعاشها بأشكال مختلفة لكنها عقيمة بالمثـل (ولا نحتاج سوى لأن نتذكّر آلاف المشكلات التي يواجهها بلـوم، وينظـر فيهـا، ويخفق في حلّها عبر مسار ذلك اليوم). وفي حين تفترض نظريـة الروايـة عنـد لوكاش توترًا بين "العالم الروحي" للبطل و"الطبيعة الثانية" للعالم الخـارجي، فـإنَّ جويس يسوّي هذا التوتر ويختزله إلى عادات لا معنى لها ولا هدف: فـلا تعـود الإيديولوجيا أداةً – متحيّزة وربما غير فاعلة، لكنها "بطوليـة" – لمحاولـة قولبـة العالم، بل روتينًا تافهًا يبقى على قيد الحياة على الرغم من زوال وظيفته.

وأوليس عالم إيديولوجي على الرغم من ذلك، الأمر الذي يعود أساسًا إلـى معالجتها للأسلوب. وبصورة عامة، فإنَّ كلّ خيار أسلوبي "يترجم" أو يعلن مـسبقًا خيارًا إيديولوجيًا ضمن المجال الأدبي، مُفَرِّغًا بذلك تأثيره الاجتماعي. ومن ثمّ، ما إن يبلغ خيارٌ أسلوبيّ تموضعه النهائي – ما إنْ "يحلّ ذاته تمامًا متحوّلاً إلى شعر"، كما يقول كروتشه– حتى تبدو وظيفته الإيديولوجية، التي تحققـت للتـوّ، وكأنهـا تتلاشى فيقدّم الأسلوبُ ذاتَه على أنّه عملية أدبية محضة، وضرورة "جوهرية" مـن ضرورات التطور الأدبي. ومثل هذا التجسّد "البريء" للإيديولوجيا في الأدب هـو

المسعى الكبير الذي سعى إليه إليوت، من نظريته في "المعادل الموضوعي" إلى كتاباته في سياسات الثقافة. أمّا جويس، من جهة أخرى، فيدع القناع يسقط. وأوليس تنكر على الاستكشاف الأدبي كلّ "موضوعية" وكل "طبيعية"، لأنها تقدّم جميع الخيارات الأسلوبية على أنها متحيّزة، اعتباطية، وذاتية. وما يوضحه جويس، بفعله هذا، هو الطبيعة الإيديولوجية الدائمة التي تميّز الأساليب جميعًا.

غير أنَّ ذلك لا يعني أن أوليس ينبغي أن تُقْرَأ على أنها نقد للإيديولوجيات، فما بالك بأن تقرأ على أنها نقد للإيديولوجيا بوجهٍ عام، بوصفها الشكل النوعي لوعي الاغتراب الرأسمالي. فجويس يقدّم الأساليب والإيديولوجيات في أوليس على أنها كيانات شكلية محضة، منتجاتُ تجربةٍ تفتقر إلى أيّ تحفيزٍ أو غَرَض(١). وبعبارة أخرى، يستطيع جويس أن يقدّم لنا تمثيلاً عظيمًا للظواهر الإيديولوجية والأدبية لأنه يعلن ضمنًا، وفي الوقت ذاته، أنَّ هذه الظواهر ليست ضروريةً ولا تابعةً للمجتمع الذي تصدر عنه. ونقده للإيديولوجيا قائمٌ هو ذاته على إيديولوجيا: إيديولوجيا عدم ضرورة الثقافة اجتماعيًا وزيادتها عن الحاجة، والتي هي نتاج نمطي من نتاجات الوعي الشائع في الرأسمالية الكلاسيكية، ذلك الوعي الذي يرى في "البنى الفوقية" الثقافية أمرًا زائدًا عن حاجة عمل المجتمع المنتظم، فهذا ما تُعنى به سوق بولاني ذاتية التنظيم، والتي هي ذاتها آلية مستقلة في العادة عن جميع القيم والأغراض الثقافية.

والحال، أنّ الاقتناع بزيادة الثقافة عن الحاجة هو اقتناع راسخٌ وعميق لدى جويس حتى إنّه يعتبر المجال الجمالي عاجزًا عن أن يكون مثالاً لحال العالم أو تعويضًا عنه. وقد لاحظ إيكو أنَّ هدف أوليس (وأكثر منها مأتم فينيجان) هو أن تستنسخ الواقعيّ لغويًا: وهذا صحيح، وهو إعلانٌ عن زيادةٍ عن الحاجة كلّيةٍ

---

(١) ولذلك، فإن أوليس ليست عملاً "حافلاً بالإمكانيات" و"مفتوحاً" تالياً، كما يرى إيكو: ففكرة "الإمكانية" التي تنقلها فقدت كل ملموسية وموضوعية (كما رأى لوكاش بوضوح بالغ في كتابه معنى الواقعية المعاصرة) وغدت وهماً ذاتياً وشكلياً محضاً. وبعبارة أخرى، فإنّ كلّ شيء ممكن في أوليس لأنّ كلّ شيء سواء وسيّان.

وشاملة. وما دام جويس مسلَّحًا بمثل هذا اليقين، فإنه لم يكن عليه سوى أن يعيد، في المجال الأدبي، إنتاج الآليات المشوَّشة والمرتبكة ذاتها التي تحكم المجتمع. وهذا ما يفعله في أوليس: تلك الرواية "الأدبية" على نحوٍ بارز و"الاجتماعية" على نحوٍ بارز، والتي تجبر النقد على التنقّل الدائم من السيميولوجيا إلى السوسيولوجيا وبالعكس.

ولطالما أكّدتُ على الحتمية التاريخية لعمل جويس. فالفكرة التي مفادها أنَّ الظواهر الإيديولوجية والجمالية حشوٌ زائد عن الحاجة وغير مثمر اجتماعيًا هي فكرة تنتمي إلى الماضي أيضًا: فقد أوضح تاريخ قرننا العشرين أنَّ العكس هو الصحيح. غير أنَّ هذه الفكرة العتيقة قطعًا زوّدت جويس بكلبيّةٍ ثقافية جعلت منه نبيًا للكلبيّة يجري اتباعه. فمادة أوليس – غياب الفارق بين القيم الثقافية والتقنيات التعبيرية، واستنساخ الأطرزة الإيديولوجية وتكافؤها، وحرية الاختيار الزائفة- هي مادة النظام الثقافي المعاصر. وتفكيك التراتبيات الثقافية، أو "دمار العالم" كما قال كورتيوس، ليس سوى إلغاء للحدود الثابتة والتراتبية التي تعيق توسّع "السوق الثقافية" والتي عَمِلَ جويس إزاءها كمُدَمِّرٍ جذريٍّ حقيقيّ. أمّا التساوق المتكامل بين الثقافة والمجتمع، بين الخيارات القيمية والحياة اليومية، فهذه قصة خمسينيات القرن العشرين. ولكن هل من السخف حقًّا أن نفكّر في أنَّ الرأسمالية المعاصرة هي أيضًا محاكاة ساخرة لماضيها الليبرالي؟

من الأرض اليباب
إلى الفردوس الاصطناعي

تتّخذ هذه المقالة نقطة انطلاقها عددًا من المشكلات المرتبطة بقصيدة ت. س. إليوت الأرض اليباب، التي ظهرت في شكلها النهائي عام ١٩٢٢. وتنتمي الأرض اليباب إلى ذلك الحشد الاستثنائي من الروائع الأدبية التي شهدتها الفترة حول الحرب العالمية الأولى. وهو حشد "استثنائي" بسبب كميته، التي تبيّنها أيّ قائمة تقريبية (جويس وفاليري، ريلكه وكافكا، سفيفو وبروست، هوفمانستال وموزيل، أبوللينير، وماياكوفسكي)، لكنه أكثر من استثنائي لأن تلك الوفرة من الأعمال شكّلت - كما اتضح الآن، بعد أكثر من نصف قرن- آخر موسم أدبي في الثقافة الغربية. فخلال بضع سنوات أعطى الأدب الأوروبي أقصى ما لديه وبدا على وشك افتتاح آفاق جديدة لا حدود لها: غير أنه بدلاً من أن يفعل ذلك، قضى نحبه. ولم يعد هنالك سوى بضع قامات رفيعة، وكثير من المقلّدين: دون أن نجد ما يمكن مقارنته بالماضي.

والحال، أنّ أعمال إليوت - خاصةً الأرض اليباب- تكتسي معناها الكامل في ضوء هذا النفاد لـ مبرر وجود الأدب ووظيفته التاريخية ضمن الثقافة الغربية. فلا شك، أنّ قصيدة العام ١٩٢٢ تمثّل في آنٍ معًا ذلك النتاج الأمثل وذلك النتاج "الحدّيّ" الذي يثير القلق والانزعاج: ففيها آخر أصداء الرواية التكوينية وآخر أصداء التقليد الغنائي المتردّي، وفيها برودة الأليغورة الدينية وتقلقل المحاكاة الساخرة، والاقتباس التاريخي المتبحّر وإرادة بناء منظومة صغرى ثقافية تقوم على ترتيبٍ أسطوري. ثمّة شيء من كلّ شيء، في حقيقة الأمر؛ وإنّه ليصعب أن نفهم كيف يمكن الحفاظ على كلّ ذلك معًا.

هنالك، بالطبع، طريقة بالغة البساطة، وتاليًا شديدة الشيوع، في تفسير هذا الحال: حيث لا يحتاج المرء لأكثر من اللجوء إلى فكرة الشعر التركيبي "الجامع" أو "المشتمل على كلّ شيء"، تلك الفكرة التي كان إليوت نفسه قد أشار إليها في

كثير من المواضع[١]. غير أنَّ في هذا ضربًا من التهرّب. فمثل هذا "الاشتمال على كلّ شيء" (كما سنواصل تسميته في الوقت الراهن) ينبغي أن يمثّل، بالنسبة للتحليل الأدبي التاريخي، مشكلةً حقيقيةً تحتاج إلى توضيحٍ من حيث ضرورتها التاريخية وأسلوب عملها. أمّا تحويله بِضَرْبٍ من السحر إلى حلٍّ للمشكلة فلا يفسّر كلّ شيء إلا لأنّه لا يفسّر شيئًا. وهو يسوق المرء إلى الاعتقاد بأنّ إليوت قد وضع بذلك أساس "حقبة" جديدة في تطور الأدب؛ في حين يمكن لهذا المرء أن يعلم، إذا ما كان رصيناً وصاحيًا، أنّ العكس تمامًا هو الصحيح.

سوف أحاول في هذه الدراسة أن أطوّر خطًّا مختلفًا من التفكير. وما أطرحه هو أنَّ الأرض اليباب والترتيب الأسطوري الذي يشكّل عمادها[٢] (والذي سوف أحدد طبيعته) هما، بالقطع، نتاجان ثقافيان مشروطان، وقلقان، وتقريبيان. والسبب في ذلك هو أنّ إليوت حاول مع الأرض اليباب أن يحلّ في الميدان الأدبيّ مشكلات كانت تتطلّب بدلاً من ذلك تأسيس منظومات جمالية وثقافية جديدة. أي أنّ إليوت حاول أن يُحْرِزَ مع الشعر نتائج ما كانت لِتُحْرَزَ إلا مع الثقافة الجماهيرية، حيث

---

(١) لعلّ المثال الأشهر بين هذه المواضع هو قول إليوت: "حين يكون ذهن الشاعر قد أُعِدّ على الوجه الأكمل لأداء مهمته، فإنّه يعمل دوماً على إدماج الخبرات المتنافرة؛ أمّا خبرة الرجل العادي فتتسم بالعماء، وعدم الانتظام، والتشظّي. فقد يقع هذا الأخير في الحبّ، أو يقرأ سبينوزا، دون أن تكون لهاتين الخبرتين أيّ علاقة واحدتهما بالأخرى، أو بضوضاء الآلة الكاتبة أو رائحة الطبخ؛ أمّا في ذهن الشاعر فلا تني هذه الخبرات تشكّل كلّيات جديدة". ("الشعراء الميتافيزيقيون" (١٩٢١)، في مختارات نثرية من ت. س. إليوت، تحرير فرانك كيرمود، لندن ١٩٧٥، ص ٦٤).

(٢) من الأدقّ القول إنّ هذا الترتيب الأسطوري يشكّل عماد المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة، وهي المقاطع التي تمتلك ما يبرر وصفها بأنّها الأشهر والأشدّ إثارةً للاهتمام. وكان أليساندرو سيربييري قد كتب مقالةً مقنعة جداً حول الانقطاع البنيوي في الأرض اليباب وما استتبعه ذلك من تحوّل من المنهج الأسطوري إلى المنهج التمثيلي-التعليمي. انظر:
"Il doppio registro del Waste Land" in Hopkins-Eliot-Auden. Saggi sul parallelismo poetico، Bologna 1969.

يكون من الطبيعي أن تتّخذ، في هذا المنظومة الرمزية الجديدة، معاني إضافية مختلفة. ويحاول القسم الثالث من هذه الدراسة أن يقتفي آثار بعضٍ من هذه التطورات والتحولات. ومع أنّ ذلك يمثّل، شكليًا، نقطة النهاية التي يبلغها الاستقصاء، إلا أنَّ هذه الصفحات تظلّ افتراضية إلى حدٍّ بعيد وأقرب إلى الأطروحة: غايتها الأساسية الإشارة إلى أنّ التحليل الأدبي – إزاء عدد من الأعمال الأساسية في القرن العشرين– لا يمكنه أن "يصل إلى قرار" إنْ لم يخرج خارج مجاله "الخاص". وبما أنَّ الأدب بات في حِلٍّ من بعض الوظائف التي انتقلت إلى أنشطةٍ ثقافية أخرى، فإنَّ على النقد الأدبي أن "يتعقّب" هذه الوظائف ويجهد في سَبْر أغوارِ المعنى الذي يكتسيه هذا التحول. أعلم أنني إذ أقول هذا أخاطر بفقدان كلّ تحديدٍ منهجي وإطلاق كلام ضبابيّ وغائم – الأمر الذي لست واثقًا من أنني لم أجلبه على نفسي– غير أنّ مثل هذه المخاطرة، مع الثقافة المعاصرة الزلقة المتقلّبة، تستحق أن تُخَاض.

١ – صَوْبَ الأسطورة:

> **"[المنهج الأسطوري] هو ببساطة طريقة للتحكّم بتلك البانوراما الهائلة من العقم والفوضى التي هي التاريخ المعاصر، ولتنظيمها، وإعطائها شكلاً ودلالةً"(١).**

هذا واحد من أشهر أقوال إليوت النقدية، والوصفة النظرية التي تحاول أن تشير إلى البنية العميقة المشتركة بين أوليس جيمس جويس والأرض اليباب. وأول ما تجدر ملاحظته هو أنّ إليوت يؤمن بضرورة المنهج الأسطوري، إلى درجة أنّه يعزو إليه "الأهمية التي لاكتشافٍ علمي"، ويقارن جويس بإنشتين ويرى أنَّ "السيد جويس يتّبع منهجًا على الآخرين أن يتّبعوه فيه"، لأنّ العالم الحديث لم يعد من

---

(١) "أوليس، والنظام، والأسطورة"، في The Dial، تشرين الثاني ١٩٢٣.

الممكن تمثيله من خلال الشكل الروائي: "إذا لم تكن [أوليس] رواية، فذلك ببساطة لأنَّ الرواية شكلٌ لم يعد وافيًا...". ومع أنَّ هذه ملاحظة عَرَضيّة - أقرب إلى جملة معترضة- إلا أنّها مفصل حاسم يلقي الضوء على ذلك الطموح وتلك النزعة الكلبيّة اللذين نظر بهما إليوت، في أوائل عشرينيات القرن العشرين، إلى الاتجاهات الكبرى في الأدب الغربي. وتتأتّى الكلبيّة من أنَّ الرواية تُصفَّى مرّةً وإلى الأبد بتلك الملاحظة الباردة الجليدية التي ترى أنّها "شكل لم يعد وافيًا"؛ الأمر الذي سيكرّس له إليوت الناقد - وقلّة من النقّاد هم الذين أبدوا ما أبداه من تعدد المواهب وقدرة على التهام كلِّ شيء- جزءًا مهمًّا من تأملاته في العقود التالية. أمّا الطموح فيتأتّى من أنّنا إزاء رجل يفكّر على مستوى "الحقب" التاريخيةِ ولا يبدي، إذ يحسّ بأنّه عند بداية طور جديد، أيَّ خشية أو وخز ضمير في تخلّيه عن الشكل الأبرز على مدى قرنين من الحضارة الأوروبية.

ولكن لماذا لم تعد الرواية وافيةً؟ "لأنَّ الرواية بدلاً من أن تكون شكلاً، كانت ببساطةٍ تعبيرًا عن عصر لم يفقد كلّ شكل بما يكفي لأن يشعر بالحاجة إلى شيء أشدّ صرامة"، كما يتابع إليوت. دعونا نوضح هذا القول. لقد دخلت الرواية أزمتها الأخيرة (حيث "انتهت مع فلوبير وجيمس"، كما يستنتج إليوت بعد أسطرٍ ثلاثة) ليس لأسبابٍ من ضمن التطور الأدبي، بل لأنَّ الحقبة التي جعلت الرواية ممكنةً تعاني أزمةً وقد تحولت إلى "بانوراما هائلة من العقم والفوضى". ومع أنَّ إليوت لا يساعدنا كثيرًا في فهم خصائص تلك الحقبة التي استسلمت الآن، إلا أنّ الشيء الوحيد الذي يقوله عنها واضح تمامًا: إنّها "عصر لم يفقد كلَّ شكل بما يكفي"، حقبة كانت قادرة على أن تمنح نفسها شكلاً - نظامًا- دون أن تلجأ إلى النتاجات الأدبية كنماذج للتنظيم. وليس مصادفةً أن تُعَرَّف الرواية بأنها "تعبير عن العصر": ثمرةُ نظامٍ من طبيعة أخرى، ليست شكلاً بالمعنى الدقيق للكلمة، بل تجلٍّ لشكلٍ أساسيٍّ يقع تحتها وترتكز عليه.

ها هنا إطارٌ مرجعيّ يمكن أن يدفع سجال إليوت لأن يأخذ طريقه إلى مزيدٍ من الوضوح. فحكم إليوت على حضارة القرن التاسع عشر يتوافق في نقطةٍ أساسيةٍ مع الأطروحة التي لم تجد صياغتها الكلاسيكية إلا بعد عشرين عامًا في كتاب كارل بولاني أصول عصرنا، ومفادها أنَّ القرن التاسع عشر شَهِدَ تحقّق الفكرة القائلة بأنَّ المجتمع يمكن أن يعمل بطريقةٍ عقلانية ومتماسكة نظرًا لوجود آلية اقتصادية محضة، ألا وهي "السوق ذاتية التنظيم": تلك الآلية التي تسعى إلى غايات اقتصادية وكمية حصرًا وتكون بذلك متحررة من أيّ تقييد ينبعث من القيم الرمزية والثقافية. فالمجتمع في هذا النموذج النظري يعمل باستقلال عن الثقافة التي يقدر أن يتولاّها: الأمر الذي يعني – وهنا نعود إلى إليوت– أنَّ ابتناء العالم الثقافي يمكن أن يكون مرنًا نسبيًا، ويفسح المجال لظاهرةٍ مثل الرواية التي نادرًا ما تكون مُصَاغةً شكليًا.

ليس هذا بالمكان المناسب لكي نقرر ما إذا كانت هذه الأطروحة قائمةً على أساس متينٍ أم لا. والمهمّ هنا هو أن نلاحظ كيف سيطرت صورة نظرية قريبة من صورة بولاني على أبحاث كثير من المفكّرين الأوروبيين في العقود الأولى من القرن العشرين بأشكالٍ على هذا القَدْر أو ذاك من الوضوح. فلو عدنا إلى سنوات الأرض اليباب لَصَعُبَ علينا أن نمرّ مرور الكرام على التشابه بين بعض منطلقات إليوت وذلك الاستقصاء الذي أجراه جورج لوكاش قبل بضع سنوات على ذلك في كتابه نظرية الرواية. حيث يشير لوكاش، مثل إليوت، إلى أنَّ مكانة الرواية الشكلية أبعد ما تكون عن اليقين: "بوسع الدراما... بطبيعتها الشكلية القَبْلِيّة، أن تجد عالمًا ربما يكون إشكاليًا لكنه يبقى مشتملاً على كلّ شيء ومكتفيًا بذاته. في حين يستحيل ذلك على الملحمة العظيمة". ولكن، هل ثمّة معنى للكلام على "شكل" إنْ لم يكن "قَبْلِيًّا"، "متحرّرًا" إزاء المادة التي يمارس عليها مقدراته التنظيمية؟ يبدو أن لوكاش يعتقد أنْ لا؛ لكنه يواصل قائلاً: "بالنسبة للملحمة، العالم في أيّ لحظة معينة هو مبدأ نهائي؛ فهي أمبريقية في أساسها المتعالي الأعمق، والأشدّ حسمًا، والذي يحدّد كلّ شيء... ولا تستطيع قطّ، ما دامت ملحمةً، أن تتعالى على طبيعة الحياة المعطاة تاريخيًا بما لها من اتساع، وعمق، وكمال، وتنظيم غني ومحسوس...

الملحمة والرواية، هذان الشكلان الكبيران من أشكال الأدب الملحمي العظيم، تختلفان واحدتهما عن الأخرى ليس بمقاصد كاتبيهما الأساسية بل بالوقائع التاريخية–الفلسفية التي يواجهها هذان الكاتبان"(١).

مثل هذه المقاطع وافرةُ وغزيرة في نصّ لوكاش. ومع أنّ نظرية الرواية قطعة من الكتابة متناقضة أشدّ التناقض، وتشيع فيها رواقية تكوينية، يائسة متهورة ("لقد ابتدعنا إنتاجية الروح... ابتدعنا خَلْقَ الأشكال...")، إلا أنّه ما من شكّ في أنّ لوكاش يعتقد بأنّ لعنة "العلاقة الضرورية التي لا تنفصم عراها مع العارض التاريخي الملموس" قد حلّت بمحاولة الروائي الشكلية: وهذا ما يحبط حتمًا كلّ تحقق فعليّ. وبذلك يلتقي لوكاش وإليوت في نقطة أساسية واحدة على الأقلّ: هي أنّ شكل الرواية يتوقف على شكل "الحقبة"، وينحدر معه. وحين يشير لوكاش، في الصفحات الأخيرة من نظرية الرواية، إلى دوستويفسكي بوصفه بشيرًا مُحْتَمَلاً بـ "عالم جديد"، فإنّ منطقه يجبره على أن يؤكّد بوضوح أنّ "دوستويفسكي لم يكتب روايات": وهو تأكيد ينبغي أن يُؤْخَذ بخفّة حين يكون دوستويفسكي هو المعنيّ، غير أنّه تأكيدٌ يبدي بقوةٍ تلك الأعراض التي تميّز طموحات لوكاش. فإذا أراد المرء أن يدخل حقبةً جديدةً من الضروري أن يهجر الرواية. والمشكلة الآن هي أن نفهم أيّ شكل أدبي سيحلّ محلّها، وبأيّ وسائل، ولأيّ غايات.

لِنَعُدْ مرة أخرى إلى ما قاله إليوت في العام ١٩٢٣: "[المنهج الأسطوري] هو ببساطة طريقة للتحكّم بتلك البانوراما الهائلة من العقم والفوضى التي هي التاريخ المعاصر، ولتنظيمها، وإعطائها شكلاً ودلالة". ها هو، أخيرًا، ذلك "الشكل القَبْليّ": فثمّة، من جهة أولى، عالم غير عضويّ وخالٍ من المعنى، وثمّة، من جهة أخرى، منهج لـ "التحكم"، و"التنظيم"، وإعطاء "الشكل والدلالة". والعلاقة بين الحقبة والثقافة التي كانت قد وسمت عصر الرواية قُلِبَت رأسًا على عقب: فهنا الحقبة بلا شكل تمامًا، والثقافة ليست سوى شكل، قدرة تنظيمية مجرّدة.

---

(١) جورج لوكاش، نظرية الرواية، لندن ١٩٧٨، ص ٤٦، ٥٦.

لكنَّ إليوت لا يقتصر – كما يفعل وورينغر وهولم – على إبراز ما للشكل الجمالي من طابعٍ مجرّد: فهو "طريقة للتحكم، والتنظيم، وإعطاء شكل ودلالة". ولعلّ المصطلح الأخير أن يكون الكلمة المفتاح في مشروع إليوت الشعري. فمن المهمٍّ هنا أنَّ الكلمة هي "الدلالة" وليست "المعنى". فالدلالة كلمة ثنائية التكافؤ تشتمل على فكرة المعنى لكنها تربطها بفكرة "الأهمية"، و"الصلة"، و"القيمة" وتُخضعها لها.

وهذا التعويق أو الفاصل بين "المعنى" و"القيمة" يضع بحث إليوت في القلب تمامًا من أحد التشابكات المفاهيمية بالغة الإثارةً التي واجهتها الثقافة الأوروبية عند منقلب القرن. وسوف نبدأ من العام ١٨٩٢ حين نشر المنطقيّ غوتلوب فريج مقالةً كُتِبَت لها الشهرة، وعنوانها "المعنى والمرجع" (Über Sinn und Bedeutung). وقد رمى فيها إلى التأكيد على تمييزين اثنين: أولهما هو ذاك التمييز الذي ينبغي تتبّعه في الألسنية، بين المرجع (Bedeutung : الشيء الذي "تُرْجِعُ" أو "تُحيلُ" إليه العلامة) والمعنى (Sinn: "طريقة تمثيل" الشيء)؛ حيث يكون لـ "نجمة المساء" و"نجمة الصباح" المرجع ذاته، دون أن يكون لهما المعنى ذاته"[١].

ومع أنَّ اسم فريج لا يُقْرَن في العادة إلاّ إلى هذا التمييز الأول، إلاّ أنَّ سجاله لا يتوقف هنا:

> **"ينبغي التمييز بين مرجع علامة ومعناها من جهة وبين الفكرة المصاحبة لها من جهة أخرى. فإذا ما كان مرجعُ علامةشيئًا تدركه الحواس، فإنَّ فكرتي عنها هي صورة داخلية، تنشأ من ذكريات انطباعات حسّية كنت قد كوّنتها وأفعالٍ، داخلية وخارجية على السواء، كنت قد قمت بها. ومثل هذه الفكرة غالبًا ما تكون مفعمة بالمشاعر؛ ووضوح أجزائها المنفصلة يتنوّع ويتأرجح. والمعنى الواحد ذاته لا يكون مرتبطًا على الدوام بالفكرة الواحدة**

---

(١) "في المرجع والمعنى"، في ترجمات من كتابات غوتلوب فريج الفلسفية، تحرير بيتر غيتش وماكس بلاك، أكسفورد ١٩٥٢، ص ٢٧.

ذاتها، حتى لدى الشخص نفسه. فالفكرة ذاتية: فكرةُ شخصٍ ما ليست فكرة شخص آخر. والنتيجة، بالطبع، هي تشكيلة من الفروق في الأفكار المصاحبة للمعنى الواحد. فالرسام، والفارس، وعالِم الحيوان قد يربطون بالاسم "Bucephalus" أفكارًا مختلفةً. وهذا ما يقيم تمييزًا أساسيًا بين الفكرة المصاحبة للعلامة ومعنى هذه العلامة، الذي يمكن أن يكون ملكية مشتركة لكثيرين فلا يكون بذلك جزءًا من طريقة العمل الفردي. ذلك أنَّ المرء لا يمكنه أن ينكر أنَّ لدى البشر مخزونًا من الأفكار المنقولة من جيل إلى جيل.

وفي ضوء ذلك، لا حاجة بالمرء لأن يتحرّج من الكلام على الـ معنى، أمّا في حالة الفكرة فينبغي له، بكلامٍ أدقّ، أن يضيف إلى مَنْ تعود وإلى أيّ زمن تنتمي. ولعلّ بمقدورنا أن نقول: كما يربط شخص هذه الفكرة، وآخر تلك الفكرة، بالكلمة الواحدة ذاتها، كذلك يمكن لشخص أن يقرن بها هذاالمعنى، ولآخر ذاك المعنى. غير أنّه يبقى هنالك اختلاف بطريقة الربط. فليس ممنوعًا على هذين الشخصين أن يلتقطا المعنى الواحد ذاته؛ لكنهما لا يستطيعان أن يمتلكا الفكرة الواحدة ذاتها. Si duo idem faciunt، non est idem"[1].

تطرح هذه الجُمَلُ المشكلةَ في حدودها الأساسية. فالأمر لا يقتصر على اختفاء كلِّ توافق طبيعي بين المعنى والمرجع، أي بين اللغة والواقع، بل يتعدّى ذلك إلى أنَّ العالم اللغوي-الثقافي ذاته ينشطر بين استقرار المعاني النسبي ويقينيتها وبين العشوائية المطلقة التي تَسِمُ ما يدعوه فريج بـ "الأفكار"، أو ما سيطلق عليه ماكس فيبر بعد بضع سنوات، متّبعًا خطًا مشابهًا من التفكير في مجالٍ مختلفٍ، اسم "القيم". ويمكن مواجهة هذا الوضع الذي رسمنا خطوطه العريضة بطريقتين

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٩- ٦٠ .

متناظرتين تمامًا. فمن جهة أولى، يمكن للمعنى والفكرة – القيمة أن يظهرا قريبين جدًا واحدهما من الآخر ومختلطين، مما يجعل من الصعب التمييز بين حقل المعنى (الذي يصبو إلى اليقين العلمي) وحقل القيم (الذي يتّسم بمبادئ وأهداف مختلفة تمامًا). ومن جهة أخرى، فإنّ العلاقة بين المعنى (الذي يتّصف عند فريج بأنه يقع بين الذوات على نحوٍ جوهري) والقيمة (التي تشتمل بخلاف ذلك على أعمق الدوافع الفردية) لا تعود راسخةً وأحادية بما فيه الكفاية، ولا يعود بالإمكان ضمان أيّ تلاحم ثقافي أو استمرارية ثقافية: سواء على المستوى الاجتماعي أم على المستوى الفردي: ذلك أنّ "المعنى الواحد ذاته لا يكون مرتبطًا على الدوام بالفكرة الواحدة ذاتها، حتى لدى الشخص نفسه".

ولقد قارب ماكس فيبر الجانب الأول من هذه المسألة، ورأى أنّ منالضروري أن نعلم أنّ ذاتية القيم توجّه كلّ نشاط فكري ولا يمكن التخلص منها: وبذلك يكون من الحتمي أن تدخل مُثُلنا "في صراع مع مُثُلٍ أخرى مقدّسة لدى آخرين بقدر تقديسنا لمُثُلنا"(١). وإذا ما كان ذلك صحيحًا، فإن مهمة الثقافة تتمثّل في معرفة أنّ "هنالك وسيبقى على الدوام... تمايز لا سبيل إلى سدّه [بين]... تلك الضروب من الحجاج التي تركن إلى قدرتنا على أن نتحمّس لأهداف عملية ملموسة أو أشكال وقيم ثقافية وأن نبدي مشاعرنا حيالها... و... تلك الضروب من الحجاج التي تركن إلى قدرتنا على، وحاجتنا إلى، أن ننظم الواقع الإمبريقي تحليليًا بطريقة تدّعي الصِّحَّةَ كما لو كانت حقيقةً أمبريقية"(٢). وكما هو معروف، فإنّ بحث فيبر، على الرغم من إقراره بأنّ كلّ تحليل اجتماعي-تاريخي مدفوع بـ "مصالحنا" أو "قيمنا"، إنّما يتعمّق في الجانب الثاني للمشكلة، ويحدّد تلك المعايير التي يمكن أن تضمن لضروب الحجاج العلمي "الصِّحَّةَ كما لو كانت حقيقة

---

(١) ماكس فيبر، ""الموضوعية" في العلوم الاجتماعية والسياسة الاجتماعية"، في منهجية العلوم الاجتماعية، نيويورك ١٩٤٩، ص ٥٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٨.

أمبريقية"(١). وهذا يعني أنّ فيبر يهدف إلى تحديد ذلك الانفصال بين حقل المعنى وحقل القيم. غير أنّه قبل عامين فقط على مقالة فيبر هذه، كان هوغو فون هوفمانستال قد استكشف الجانب الآخر للمشكلة. ذلك أنَّ "رسالة اللورد تشاندوز" تتّبع تفكير فريج خطوة خطوة، إنّما بنبرةٍ سوداوية يستدعيها ضرب من الوحدة الضائعة:

"حالي، باختصار، هو التالي: لقد فقدتُ تمامًا كلَّ قدرةٍ على التفكير بأيّ شيء أو الكلام عليه بصورة متماسكة.

في البداية راح يتنامى عجزي التدريجي عن مناقشة أيّ موضوع رفيع أو عام من ذلك النوع الذي يريد الجميع، بكلّ طلاقةٍ ومن غير تردد، أن ينتهز فرصته. وعشت نفورًا لا سبيل إلى تفسيره من نطق كلمات مثل الروح، أو النفس، أو الجسد... تلك المفردات المجردة التي ينبغي على اللسان أن ينتهز وجودها في إطلاق حُكْمٍ، كانت تتكرمش على لساني مثل فطرٍ عفنٍ....

كنت أمتلئ بغضبٍ لا سبيل إلى تفسيره، ولا سبيل إلى إخفائه إلا بصعوبة، حين أسمع أشياء مثل: لقد سارت الأمور على ما يرام أو بصورة سيئة بالنسبة لهذا الشخص أو ذاك؛ العمدة ن شخصٌ رديء، القس ت رجل صالح؛ المزارع م يثير الشفقة، فأبناؤه أشخاصٌ مبذّرون؛ وسواه يثير الحسد لأنَّ بناته مقتصدات؛ إحدى العائلات ترتفع مكانتها، وأخرى آخذة في التدهور. كلّ ذلك كان يبدو متعذّرًا على الشرح، كاذبًا وفارغًا إلى أبعد الحدود. وأجبرني عقلي على أن أرى إلى كلّ ما يجري في مثل هذه الأحاديث من

---

(١) هذه هي، مثلاً، وظيفة مبدأ "العلة الكافية": "التحليل أحادي الجانب للواقع الثقافي من "وجهات نظر" معينة... يكون بريئاً من تهمة الاعتباط بقدر ما يفلح في تقديم تبصّرات في الترابطات التي يتبيّن أنها ذات قيمة في تفسير الحوادث التاريخية الملموسة تفسيراً علّياً" (المصدر السابق، ص٧١).

مسافة قريبة إلى حدٍّ غريب... لم أعد أُفلح في فهم [البشر وأفعالهم] ببساطة كما كنت معتادًا. وبدت لي الأشياء جميعًا مفكّكة إلى أجزاء؛ ولم يعد أيّ شيء قابلاً لأن تحيط به فكرة واحدة. وراحت تعوم حولي كلمات مفردة؛ وتحدّق فيَّ بعيون جامدة وتضطرني لأن أحدّق فيها، دوامات كانت تصيبني بالدوار وأظلّ أترنح دون أن أقبض إلا على الفراغ.

حاولت أن أخلّص نفسي من هذه المحنة باللجوء إلى عالم الأقدمين الروحي.... أملْتُ أن تعيد إليَّ صحّتي أفكارهم المرتَّبة واضحة الحدود. غير أني لم أستطع أن أشقّ طريقي إليها. لقد فهمت جيدًا تلك الأفكار: رأيت تفاعلها الرائع يرتفع أمامي مثل ينابيع فاخرة تتراقص فوقها كرات ذهبية. استطعت أن أحوم حولها وأن أراقب كيف كانت تلعب، واحدتها مع الأخرى، غير أنها لم تكن معنيّة سوى ببعضها بعض، وظلّت تلك الخاصية الأعمق، والأشدّ شخصيةً في تفكيري مُقصَاةً عن هذه الحلقة السحرية. وطغى عليَّ برفقتها إحساسٌ رهيب بالوحدة؛ شعرتُ كما يشعر شخص حبيسُ حديقةٍ محاطةٍ بتماثيل بلا عيون"(١).

تلك هي أطوار هلاك تشاندوز: في البداية تفقد اللغة كلّ عفويّة بالنسبة لمستخدمِها؛ ثمَّ يدرك هذا الأخير طبيعتها "الكاذبة والفارغة" بالمقارنة مع الواقع؛ وأخيرًا، وهذه هي الخطوة الحاسمة، فإنَّ التماسك المفاهيمي، على الرغم من اعتباره ساريًا في مجاله وفيما يتعلّق بأهدافه، يبدو الآن عاجزًا عن التوحّد مع "تلك الخاصية الأعمق، والأشدّ شخصيةً في تفكيري". فلا يعود بمقدوره أن ينتج قيمًا: أي أن يؤسّس موقفًا من العالم، ضمن العالم. وسوف نصادف هذه الحالة بعد عشرة أعوام، في المرثاة الأولى من مراثي دوينو لراينر ماريا ريلكه:

---

(١) "رسالة اللورد تشاندوز"، في أعمال نثرية مختارة، لندن ١٩٥٢، ص ١٣٣- ١٣٥ .

غريبٌ، حقًا، أن يكفّ المرء عن الإقامة في الأرض،
أن يكفّ عن ممارسة عادات لم يكد يكتسبها؛
ألاّ يسبغ على الورود، وسواها من الأشياء الواعدة،
معنى المستقبل البشري؛
أن يكفّ عمّا اعتاد أن يكونه، في أكفٍّ لا نهاية لقلقها؛
وأن ينبذ حتى اسمه،
مثلما تُنبَذ لعبة محطّمة.
غريبٌ، ألا يواصل المرء أمانيه. غريبٌ
أن يشهد انحلال الصلات جميعًا
متطايرةً في الفضاء. وشاقٌّ أن يموت...[١]

وفي حين تمثّلت المشكلة لدى فيبر بإبقاء السيطرة على طبيعة "القيم" النهمة المتخلّلة كلّ شيء، فإن العكس هو الصحيح لدى كلٍّ من هوفمانستال وريلكه. فما يفزعهما ليس تلك القدرة الكلية التي يحوزها النشاط الرمزي لدى الإنسان بل غيابها: "انظروا، الأشجار موجودة؛ والبيوت/ التي نسكنها- لا تزال قائمة. نحن وحدنا نمرّ بها/ مثل نسمة عابرة" (مراثي دوينو، ٢، الأبيات ٣٩-٤١). فالمفاهيم تضفر "تفاعلها الرائع" لكن ذلك لم يَعُد يُعِين تشاندوز في إضفاء دلالة على العالم. تلك هي رحم "الكابح" الاستثنائي الذي كان يكبح عالم الأدب النمساوي عند منقلب القرن[٢]: تَحَفُّظ من أدرك مدى العقم الذي ينطوي عليه أن تُسقِطَ على العالم ظلال

---

(١) ر. م. ريلكه، مراثي دوينو، ١، نيويورك ١٩٧٢، ، الأبيات ٦٩-٧٨.

(٢) "L'impassibilité!" ["المأزقية!"] هكذا يفتتح جورج لوكاش مقالة له عن ستيفان جورج ("العزلة الجديدة وشعرها"، في كتابه الروح والشكل، لندن ١٩٧٤، ص ٧٩). ليقول لاحقا في هذه المقالة:"الإنسان في أناشيد جورج...هو إنسان متوحّد منقطع عن كل الروابط الاجتماعية. ومحتوى كل أنشودة بمفردها ومحتوى كليتها هو شيء ينبغي على المرء أن يفهمه، لكنه لا يستطيع قط: وهو أنّ اثنين من البشر لا يمكن قط أن يصيرا واحداً... ما من شكوى في قصائد جورج عمليا: إنها تنظر إلى الحياة مباشرة، بهدوء وربما باستقالة، إنما بشجاعة على الدوام، وبرأس مرفوع على الدوام... وداعٌ جميلٌ، قويٌ، شجاعٌ، على طريقة الأنفس النبيلة، دون شكوى أو رثاء، بقلب كسير إنما بخطى ثابتة، "مؤلفة" على النحو الذي يقتضيه التعبير الرائع، الجامع، الشبيه حقا بما نجده لدى غوته" (المصدر السابق، ص ٨٧-٩٠).

رغباتك الخاصة المُطَمْئنَة. فقد يكون لهذا العالم معنى، لكنه بلا معنى بالنسبة لنا: لقد ضاع بدون عودة ذلك التوافق بين القيم والواقع. ويلاحظ فرويد في كتابه الحضارة ومنغصاتها أنّ "المرء لتساوره الرغبة في القول إنّ خطة "الخلق" لا تشتمل حتى على نيّة أن يكون الإنسان "سعيدًا"".(١)

هذه الاعترافات الجذرية بـ "انقشاع الأوهام" حيال العالم الإنساني هي الخلفية التي تكتسي قبالتها محاولة إليوت معناها الكامل. فهو يريد للقارئ أن يشعر بـ "الراحة" من جديد: يريد له أن يردم الهوة بين المعنى والقيم، وبين القيم والواقع. ذلك هو هدف نظرية "المعادل الموضوعي"، تلك النظرية التي تمثّل معقلاً آخر من معاقل فكر إليوت:

> **"إنَّ السبيل الوحيد للتعبير عن الانفعال في شكل فنيّ هو بإيجاد "معادل موضوعي"؛ أو بعبارة أخرى، مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث التي يمكن لها أن تكون صيغةً لذلك الانفعال المحدّد؛ بحيث يُثار الانفعال على الفور ما إنْ تُقَدَّم تلك الوقائع الخارجية، التي لا بدَّ أن تنتهي بخبرات حسّية".(٢)**

والقصد هنا واضح، على الرغم من لغة إليوت النقدية المراوغة دومًا: الشكل الفني هو الوسيلة التي تعيد الارتباط بين التعبير والانفعال، بين المعنى الموضوعي الاجتماعي والقيمة الذاتية. وليس مصادفةً أنّ معظم شعر إليوت الباكر يمثّل محاولةً – فاشلةً، في حينها– لإقامة ذلك الارتباط. "من المستحيل أن أقول ما أعنيه تمامًا"؛ "عليّ أن أستعير كلَّ هيئة متغيّرة/ لكي أجد تعبيرًا"؛ "بعد معرفةٍ

---

(١) سيغموند فرويد، الحضارة ومنغّصاتها، في الطبعة الموثوقة لأعمال سيغموند فرويد التحليلية النفسية الكاملة، تحرير جيمس ستراتشي وآنا فرويد، المجلد ٢١ (١٩٢٧–١٩٣١)، لندن ١٩٦١، ص ٧٦.

(٢) "هملت ومشكلاته"، الغابة المقدّسة (١٩٢٠)، لندن ١٩٦٧، ص ١٠٠، التشديد لي.

كهذه، أيّ غفران يُرتجى؟"(١). هذه الأبيات علامات على ضَرْبٍ من المأزق: فحتى العام ١٩٢٢، كان إليوت لا يزال يستخدم ما ينطوي عليه "الصوت الفردي" من وظيفةٍ غنائية تقليدية. ومع أنَّ هذا الصوت راح يبتعد عن التجسّد ويفقد فرديته شيئًا فشيئًا – من بروفروك إلى السارد الغفل في "صورة" و"جيرونشن"– إلا أنه ظلَّ حاضرًا، من وجهة نظر النحو والثقافة، بوصفه "أنا": الذي ليس سوى واحد من الذوات الكثيرة التي يمكن أن تستخدم اللغة. وهو عنصر يظلّ على علاقة جزئية وعارضة بعالمي المعنى والقيمة، ولذلك لا يمكن أن يطمح إلى أن يكونَ حاملاً لتلك الرابطة التي تصحّ على الجميع والتي أراد إليوت – في مقالته عن هاملت كما في مقالته عن أوليس– أن يقيمها بين هذين الحقلين. ولكي يحقق هذا الهدف كان عليه أن يبلغ الأرض اليباب، وتلك السِّقالة الأسطورية التي تشكّل أساسها.

غالبًا ما توصف الأرض اليباب بأنّها "عملٌ جامع": كما لو أنّها قادرة على استيعاب كلِّ ضربٍ من ضروب المواد مهما اختلفت وتغايرت، وقادرة على الكلام على كلِّ ما في الوجود دون أن تقيم أيّ تمييز بين "الأساليب" أو المستويات. ومن الواضح تمامًا بالنسبة لي أنَّ هذا ليس سوى تبرير ساذج: لكننا، إذا ما استطعنا أن نترجمه بمصطلحات نقدية أشدّ صرامةً، نجد أنه ينطوي على بذرة من الحقيقة. ذلك أنّ الأرض اليباب تشيع الإحساس بأنها "جامعة" ليس لكونها تحتوي "كلّ شيء"، بل لأنَّ لعناصرها جميعًا، علاوةً على معناها "العادي" إلى هذا الحدّ أو ذاك – والذي لا يمكننا سوى على أساسه أن نعتبر هذه العناصر متغايرة وتفتقر إلى العلاقات المتبادلة– معنىً مجازيًا آخر يُستَمَدُّ من البنية الدلالية العميقة للقصيدة، حيث تكون هذه العناصر، على العكس، متجانسة ومترابطة. وبعبارة أخرى: ثمّة سنّة في الأرض اليباب تتيح تمثّل عناصر مستمدّة من سنن مختلفة: والصفة "الجامعة" التي تظهر على سطح القصيدة هي نتيجة هذا الإجراء الشكلي العميق: حيث يعمل هذا الإجراء، بدوره وبصورةٍ جوهرية، كمنظومةٍ أسطورية:

---

(١) حول هذا الموضوع، انظر كتاب تيري إيغلتون منفيون ومهاجرون: دراسات في الأدب الحديث، لندن ١٩٧٠، ص ١٤٠: "في القصائد الباكرة، لم يتحقق المعادل الموضوعي، بمعناه الذي يتجاوز المخيّلة المحلية؛ أو بكلام أدقّ، كان موضوع بعض هذه القصائد الباكرة هو ذاته البحث عن المعادل الموضوعي".

"تكمن الوظيفة الدلالية للأسطورة في الصلة التي تقيمها بين المستويات المختلفة، وفي التوازيات التـي تنشئها بـين عـوالم التجربة الإنسانية المتعددة... ويبدو أننا لا نجافي الـصواب حـين نرى أنَّ الخصوصية الدلالية للأسطورة تكمن في قـدرتها علـى أن تبيّن أنَّ ثمّة تشاكلاً دقيقًا بين أنظمة مختلفـة (كالنظـام الكـوني، والثقـافي، والحيـواني، والمنـاخي، والاجتمـاعي...، علـى سـبيل المثال)...كلّ أسطورة... ينبغي النظر إليها بوصفها سنّة بينيّـة حقيقيـة مُقَدَّر لها أن تتيح إمكانية التحول المتبادل بين المستويات المختلفة"[١].

هذه، إذاً، أولى تجليات "المنهج الأسطوري" الشهير: ففـي الأرض اليبـاب تُخْلَق منظومة حقيقية من التشابهات الدلالية، مختلفة تمامًا عن الاستعارات (ولعلّها أشدّ "كذبًا" من بعض النواحي) التي نجدها في القصائد الباكرة، التي كانت مناسباتية صرفًا، وعاجزةً، إذاً، عن أن تفرض معنى موحَّدًا على مكوّنات النصّ المختلفـة. بيد أنّ الأمر لا ينتهي هنا. فالمنظومة الأسطورية، بسببٍ من قدرتها علـى إقامـة صلات منتظمة بين مستويات التجربة الإنسانية المختلفة، تحلّ أيضًا تلـك العلاقـة الإشكاليّة بين التعبير والانفعال، والمعاني والقيم، والوصـف والتقويم:

"تقيم رموز العقل البريّ صلةً بين مستويين متميـزين: بـين مستوى صور الكائنات الطبيعية وخصائصها الحسّية من جهة أولى ومستوى المعاني التي تنسبها كلّ سنّة رمزية إلى عناصـر العـالم الطبيعي المختلفة من جهة ثانية... وهذه الخصوصية تنـتج أيـضًا ذلك الضرب من المراوغة الإيديولوجية التي تلعب دورًا مركزيًا في الفكر الأسطوري... إنّه لمن السهل أن نُسَاق إلى الاعتقاد، في حالة الأسطورة، بأنَّ المعاني متأصّلة بطبيعتهـا فـي الأشـياء، وبأنهـا مستقلّة إذًا عن كلّ إرادةٍ بشرية وكل تدخّل بشري"[٢].

---

(١) ج. فيرارو، Il lingaggio dil mito، ميلانو ١٩٧٩، ص ١٦٤-١٦٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢.

وفي صيغةٍ تلخيصية نستمدّها من كلود ليفي شتراوس: "لا يميّز الفكر البرّي بين لحظة الرصد ولحظة التأويل..."[١]. وهنا يمكن لنا أن نقفل الجزء الأول من سجالنا. فاستخدام المنظومة الأسطورية يتيح لإليوت أن يطور برنامجًا شعريًا يهدف إلى بَرْءِ واندمال ذلك الانقسام بين أحكام الواقع وأحكام القيمة، وأن يقيم مكانه شكلاً من الاتصال والإدراك لا يمكن فيه التمييز بين الحالتين. كما يتيح ذلك أيضًا حلّ المشكلة الأساسية في كتاب لوكاش نظرية الرواية: كيف يمكن أن نعيد بناء صورة للعالم بوصفه "كلّية ملموسة" تتجدد فيها "محايثة المعنى" الكاملة: أي يكفّ فيها المرء عن ملاحظة ذلك التباين بين العالم "كما هو عليه"، كمعطىً أمبريقي، و"مُثُله" الخاصة. فبذلك يغدو هذان المستويان متعالقين أصلاً: تغدو المُثُل راسخة أصلاً في بنية العالم كما يقدّم ذاته للإدراك، ذلك أنَّ النصّ الأدبي يصف مسارًا تأويليًا يتوحّد فيه "الفهم الموضوعي" مع إجماع الآراء المثالي، أو"إرضاء ذاتية" القارئ[٢].

ولو عدنا خطوة إلى الخلف، فإنَّ الأسطورة تضمن أن تكفّ الثقافة عن كونها مجرد بنية فوقية فيما يتعلّق بـ "الحياد" الرمزي - وتاليًا الاضطراب المحتمل- الذي يبدو عليه الوجود التاريخي: بل تقدّم ذاتها على أنها منظومة قيمة تتخلّل "الدلالة" وتسبغها، وبذلك تؤنسن كلّ تجليات ذلك الوجود. وسوف نرى أنَّ العلاقة بين التاريخ والقيم، بين الزمن والأسطورة، تشكّل حجر الزاوية في الأرض اليباب.

---

(١) كلود ليفي شتراوس، الفكر البرّي، لندن ١٩٦٢، ص٢٢٣.

(٢) "....لا يوفّر الكون قطّ ما يكفي من المعنى و... لدى العقل دوماً من المعاني المتاحة ما يزيد على الأشياء التي ينيط بها هذه المعاني". إن هذا التباين على وجه التحديد بينْ عالمٍ "فقير" أشدّ الفقر في المعنى وثقافة "غنية" أشدّ الغنى في القيم غير القابلة للتطبيق هو ما تحاول الأسطورة أن تداويه. (كلود ليفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، هارموندزورث ١٩٧٢، ص ١٨٤).

٢- على طاولة مدام سوزوستريس:

واحدٌ من أول الأشياء التي تلفت الانتباه عند قراءة الأرض اليباب هو حمولتها الهائلة من المراجع والإحالات الأدبية. وسواء كانت هذه المراجع مقبوسات فعلية، حاضرة بما يشير إلى أنّها كذلك (الأقواس أو الإشارات التي تشير إلى أبيات مستمدّة من أعمال أخرى، دون أن تُنْسَب في العادة إلى أيّ من "أصوات" القصيدة)؛ أو أقوال حرفية باتت الآن مُتَمَثَّلة في سياق مختلف عن الأصل (كالبيت المُسْتَمَّد من مسرحية شكسبير العاصفة وتتلفّظ به مدام سوزوستريس أو وداع أوفيليا الذي يُخْتَم به القسم الثاني من القصيدة)؛ أو مقبوسات "مُعَدَّلَة" وضمنية، لم يُنَقَّب عنها إلا بعد عقود من العمل النقدي الدؤوب والصبور (كما هو الحال في الأبيات الثلاثين الأولى من القسم الثاني)، فإنّه يبقى هنالك شيء واحد أكيد: دون مثل هذه السقّالة الأدبية ما كان يمكن أن نتصوّر الأرض اليباب.

ولقد سبق للنقد أن أوّلَ لجوء إليوت إلى شذراتٍ مُسْتَمَدَّة من التقليد الأدبي بطرائق شتّى كثيرة. غير أنّ أحدًا، على حدّ علمي، لم يَرَ في ذلك واحدًا من الإجراءات النمطية - بل الاضطرارية- التي يلجأ إليها المنهج الأسطوري الشهير. ومما يلقي الضوء على هذا الأمر الفصل الأول في كتاب كلود ليفي شتراوس الفكر البرّي؛ إذْ يمكن على نحوٍ مبرّر ومنطقي أن نوسّع التشابه بين البناء الأسطوري والحرتقة (bricolage) بحيث يطاول الأرض اليباب. فإليوت، مثل المُحَرْتِق (bricoleur) ينتزع عناصر معينة (جملاً أو أبياتًا في الغالب) من كلّيات منظّمة لها طبيعتها المختلفة، مختارًا منها على وجه الدقّة تلك العناصر القادرة على أن تؤدّي، ضمن البنية الجديدة التي هي الأرض اليباب، وظيفةً جديدة، تبتعد إلى هذا الحدّ أو ذاك عن وظيفتها الأصلية. ذلك أنَّ "الفكر الأسطوري، ذلك "المُحَرْتِق"، يقيم بنىً عن طريق المُلاءَمَة والجمع بين أحداث، والأحرى بقايا أحداث... شواهد متحجّرة

على تاريخ فرد أو مجتمع"[١]. يستخدم ليفي شتراوس هنا مصطلح "البقايا"، وهو مصطلح دأب نقّاد إليوت على استخدامه بالقدر ذاته من الغموض. غير أنَّ التحليل الذي نجده في الفكر البرّي قد يساعد على إيضاح معنى هذا المصطلح: فلو اتّبعنا تسلسل أفكار ليفي شتراوس، لوجدنا أنَّ "الشذرة" التي يستخدمها الخطاب الأسطوري (وكذلك الأرض اليباب) هي كيانٌ ذو وجهين أو جانبين. حيث يمكن أن ندعوها "شذرة" – ونشدد بذلك على عدم اكتمالها وصعوبة فكّ مغاليقها– حين ننظر إلى سياقها الأصلي: فما يبرز للعين، في هذه الحالة، هو ضياع المعنى، وذلك البتر الذي خضع له العنصر المعنيّ. أمّا حين ننظر إليها في سياقها الجديد، فنصادف حالةً مختلفةً تمامًا؛ إذْ تغدو "الشذرة" وظيفةً: فما يلفت الانتباه ليس أنّها منخلعة ومنهوشة، بل أنها تمتلك معنى ودورًا واضحين دقيقين، وأنّها تسهم على نحوٍ فاعل في تركيب كُلٍّ مُنَظَّمٍ جديد.

كذلك تتكشف مواد بناء الأرض اليباب وتبين عن ذاتها في ضوءٍ مزدوجٍ ومتكامل في آنٍ معًا: فهي "شذرات" و"معانٍ غير مكتملة" حين يُحكَم عليها بالإحالة إلى التقليد الأدبي؛ وهي "وظائف" و"دوال وافية" حين يتحول الاهتمام إلى القصيدة، أو إلى الأسطورة. وبذلك يعمل بناء الأرض اليباب على توريط القارئ في ضربين متزامنين من التقويم: فهي، من جهة أولى، تجعل التاريخ يبدو حطامًا متراكمًا، وسيرورةً نابذةً وغير مفهومة؛ وهي، من جهة ثانية، تقدّم البنية الأسطورية كنقطة توقّف وإعادة تنظيم لهذا التسلسل الذي لا نهاية له. هكذا يبدو الحسّ التاريخي والإيمان بالأسطورة معيارين للتقويم متناسبين عكسيًا: فكلما بدا الماضي بلا معنى أو اتجاه، ازدادت قدرة حاضر الأسطورة الأبدي على امتصاص كلّ طاقة دالّة وإدراجها ضمنه. ويلاحظ ليفي شتراوس أنَّ "...الغايات القديمة هي التي تُستَدْعى على الدوام لتلعب دور الوسائل: وبذلك يتحوّل المدلول إلى دالّ..."[٢]. وباختصار: إذا ما كان العالم الغربي قد طوّر– بخلاف "الفكر البرّي" – ثقافة ذات تاريخ، فإنَّ

---

(١) الفكر البرّي، ص٢٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١.

ذلك لا تكون له قيمته في عينيّ إليوت إلا بقدر ما يمكن تفكيكه، واستخدام بقاياه في بناء أسطورة[1].

وهذا خَفْضٌ جذريّ لقيمة التاريخ لا تكفي لتفسيره ميول إليوت المحافظة. فالهدف الحقيقي لـ الأرض اليباب ليس إضفاء طابع المثال على أيّ عهد سابق محدَّد بغية التنديد بالحاضر أو أيّ ملمح من ملامحه، ثمّة شيء آخر هو موضع الرهان: قَلْبُ تلك الطريقة التي تنظر بها الحضارة الغربية إلى السيرورة التاريخية رأسًا على عقب. فالتاريخ ينبغي أن يُكَفَّ عن النظر إليه بوصفه مُبْرَمًا فيما يتعلّق بالماضي، وبوصفه غير قابل للتنبؤ به فيما يتعلّق بالمستقبل، بل ينبغي النظر إليه على أنّه آلية دورية، وساكنة، إذًا، في جوهرها: تفتقر إلى بُعْدٍ زمنيّ حقيقيّ. وهذا التاريخ "السرمديّ" لا بدّ أن يكون له عندئذ معنى مختلف جدًا عن ذلك المعنى الذي يُنْسَب إليه في العادة. ولن يكون عندئذٍ ذلك النطاق الذي تولد فيه قيم مختلفة، وتواجه بعضها بعضًا، وتزول في صراعٍ متواصل يستحيل التنبؤ بنتيجته. وسوف يكفّ عن كونه ذلك التجلي الصريح للكيفية التي تكون بها كلُّ ثقافةٍ جزئيةً، ومؤقتة، ومتصارعة. بل سيكون، بخلاف ذلك، المكان الذي تقوم فيه بنيةُ قيمٍ مفردة وثابتة، بتنويعاتٍ لا قيمة لها ويمكن تجاهلها. وسيكون أيضًا "موضوعيًا"، على طريقة البنية الأسطورية: ففي هذه البنية، يكون لكلّ فعل إنساني ممكن معناه الخاص القَبْليّ والوحيد، والذي يُعْرَف ويُقْبَل كونيًا على أنّه كذلك. وهكذا لا يكون "إيقاف" التاريخ سوى الخطوة الأولى، والوسيلة الضرورية، على طريق تحقّق مشروع أشدّ طموحًا بكثير: استعادة ثقافة مفردة، موحَّدة، وقاطعة إذا جاز القول.

---

(١) الماضي بوصفه كومةً هائلةً من المواد التي يمكن أن نستخدمها كما نريد: من وجهة النظر هذه، تكون الأرض اليباب الترجمة الأدبية لواحدة من مؤسسات القرن التاسع عشر الثقافية العظيمة: المتحف. فالعمل الفني المحفوظ في المتحف هو على الدوام، مثل "مقبوسات" إليوت، نتاج عملية نَزْعٍ من السياق: فلكي يُجْلَب ذلك العمل إلى المتحف، لا بدّ من نزعه من محيطه الأصلي. (وبعبارةٍ مبتذلة، لا بدّ من سرقته: وملاحظة إليوت – "الشعراء الأغرار يقلّدون، أمّا الشاعر الناضج فيسرق"– كان يمكن للّورد إيلغن أن يتّخذها شعاراً). غير أنّ القطعة الفنية في المتحف تُبعد، بالمقابل، عن عاديات الزمن وتُستَخدَم جميع الوسائل اللازمة لإسباغ الخلود عليها: وبالمثل، فإنّ ترتيب سرقات الأرض اليباب ضمن البنية الأسطورية يهبها ذلك السريان المتجاوز للزمن.

يقول كلود ليفي شتراوس:

"ثمّة، إذًا، ضَرْبٌ من التنافر الأساسي بين التاريخ وأنظمة التصنيف. وهذا ما قد يفسّر ما أَستَشْعِرُ إغراءً لتسميته "الخلاء الطوطميّ"، ذلك أنَّ هنالك غيابًا ملحوظًا ضمن حدود الحضارات الكبرى في أوروبا وآسيا لكلّ ما يمكن أن يحيل إلى الطوطمية، حتى لو كان على هيئة بقايا. ولا شكّ أنّ السبب في ذلك هو أنَّ هذه الحضارات اختارت أن تفسّر ذاتها بواسطة التاريخ، ومثل هذا المسعى لا ينسجم مع ذلك التصنيف للأشياء والكائنات (الطبيعية والاجتماعية) في مجموعات متناهية. كلّ المجتمعات في التاريخ وفي حالٍ من التغيّر. لكن المجتمعات ترتكس لهذا الشرط المشترك بطرائق مختلفة جدًّا. فبعضها يقبله، عن طيب خاطر أو عن سواه، وتسترعي نتائجه (عليها وعلى غيرها من المجتمعات) قسطًا هائلاً من الاهتمام. أما بعضها الآخر (ممّا ندعوه بالبدائي لهذا السبب) فيريد أن ينكره ويحاول، بمهارة نستخفّ بها، أن يجعل حالة تطوره، التي يعتبرها "قَبْلِيّة"، دائمةً قدر الإمكان"[١].

---

(١) الفكر البرّي، ص ٢٣٢، ٢٣٤. ويعبّر كلود ليفور عن مفاهيم مماثلة في مقالة تعود إلى العام ١٩٥٢، هي:

"Sociétés sans histoire et historicité" ، في les formes de L'histoire، باريس 1978، ص 39، حيث يقول: "وكذلك تجد المجتمعات البدائية نفسها في وضع يضطرها لمواجهة "الأحداث"، لكنها لا تمتلك ثقافةً قادرةً على أن تضفي قيمة على هذه الأحداث. هكذا يظهر "الحدث" و"المعنى" ككيانين لا سبيل إلى التسوية بينهما: "مهما يكن تأثير الحدث وانتشار مفاعيله في المجتمع والثقافة، فإنه لا يفضي إلى اشتغال ديالكتيك التغيير. فهو ليس حاملاً للمعنى؛ ويبدو البشر عازمين على استيعابه، وعلى تفضيل التسوية بين ضرورات التكيّف والرغبة في المحافظة وعدم الاستسلام لفتنة الجديد بأيّ حال من الأحوال".

في لندن ما بعد الحرب، شرع إليوت بهدم هذا الجانب على وجه التحديد من جوانب الحضارة الغربية. فإذا ما كانت الأسطورة، حين تلتفت إلى الماضي، تُفْسِدُ ترتيب مجرى التاريخ إلى درجة أنه لا يعود بالإمكان التعرّف إليه، فإنها حين تلتفت إلى المستقبل تكون الأداة المثلى لانتقاء الأحداث التاريخية مسبقًا، وتخليصها بذلك من كلّ انعدام لإمكانية التنبؤ بها. فإليوت لا يخضع بأيّ حال من الأحوال لفتنة "السعي وراء الجديد": وهنا يمكن، بالمناسبة، قياس المسافة التي تفصله عن الطليعيين، الذين التزم إزاءهم الصمت المطبق. ذلك أنَّ "الجديد" لا يمكن قبوله إلا إذا أُدْرِجَ في إطار رمزيّ يهبه موقعًا ومعنى قَبْليين، على نحوٍ يحيّد جدّته بأشدّ ما يكون التحييد.

ومن المؤكّد أنَّ إليوت لم يكن الوحيد الذي اتّبع هذا السبيل، فصورة التاريخ - تاريخ الماضي، كما تاريخ المستقبل- التي تنطوي عليها بنية الأرض اليباب العميقة كان قد سبق لها، قبل عدد من السنوات، أن وجدت تجسيدها القوي في عمل تأريخي على وجه التحديد: هو تدهور الغرب لأوزوالد شبنغلر. حيث يقول هذا الأخير: "تنتمي الرؤيا التاريخية الحقيقية... إلى ميدان الدلالات [يستخدم المترجم الإنجليزي المصطلح ثنائي التكافؤ الذي استخدمه إليوت في مراجعة أوليس]، الذي لا تتمثّل الكلمتان الحاسمتان فيه بـ "الصحيح" و"الخاطئ"، بل بـ "العميق" و"الضحل"... الطبيعة تُعالَج علميًا، أمّا التاريخ فشعريًا"(١). هكذا تعاودُ تشكيلاتُ القيمِ الظهورَ - ثابتةً دون تبديل- في كلّ حقبة تاريخية: حيث يكمن الطموح العظيم لكتاب تدهور الغرب في "إظهار أنّ الإبداعات والأشكال العظيمة جميعًا دون استثناء، في الدين والفن والسياسة والحياة الاجتماعية والاقتصاد والعلم، تظهر، وتتحقق، وتخمد على نحوٍ متعاصر في جميع الثقافات ["وأنا أَصِفُ بالمتعاصرتين كلَّ واقعتين تاريخيتين تحتلان في ثقافتيهما موقعين - نسبيين- متماثلين تمامًا، فتحوزان تاليًا أهميةً متساوية تمامًا"]؛ ذلك لأنَّ البنية الداخلية لكلّ منها تتوافق ذلك التوافق التام مع بنى الأخرى جميعًا..."(٢).

(١) أوزوالد شبنغلر، تدهور الغرب، لندن ١٩٢٦، ص ٢٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٢. مع أنّ لـ "ثقافة" شبنغلر تقليداً ألمانياً نوعياً ومديداً يقف وراءها، إلا أنها تتوافق في نقاطها الأساسية مع "أسطورة" إليوت.

يتمثّل الوجــه اللافت بين أوجه هذا الخطّ من التــفكير في أنّ مبدأ الــسببية – الذي يشكّل الأساس الحقيقي لكلّ تأريخ يتّسم بأيّ قَدْر مــن الطمــوح العلمــي– يختفي من دون أثر. فما من حدث في اللوحة العامة التي يرسمها شبنغلر وإليــوت يمكن أن يكون قادرًا قطّ على خَلْقِ "مشكلة" يقتضي حلّها تحديد الأسباب التي تقــف وراءها، وذلك لأنّ الأحداث جميعًا معروفة مــسبقًا، وجميــع نتائجهــا موصــوفة ومحدّدة. إنه عالم مسحور: لا شيء يحدث فيه. وهذا السكون على وجه التحديد هو ما يسبغ الفتنة والسحر على صور "التاريخ" هذه. وهو، كما لاحظ لوسيان فيفر، "ما جلب النجاح لشبنغلر. ليس نجاح المؤرّخ الذي يحلّل ويستنتج، بل نجــاح النبــيّ، والساحر، والرائي... فالقارئ العادي يُؤخَذ بتملّق حبّه الفردي والراهن لذاته. ومن المؤكّد أنَّه، كبرجوازي صغير بروسيّ أو سكسوني، ليــست لديــه تلــك الــروح الفاوستية؛ لكنه يتوق إليها ويتوهّم أنه يمتلكها..."(١).

هكذا يقدّم شبنغلر وإليوت لقارئهما فرصة المساهمة فــي عــودة القــرون الأثرية والمتحجّرة. فيشعر مرّة أخرى بأنه منغمس في جوٍّ مُفْعَمٍ بالمــصير: لقــد ضاعت كل حرية، من غير شكّ، لكن الوجود يستعيد تلك الهالة الرمزية والمترعة بالمعنى التي بدا أنها فُقِدَت دون رجعة. والتعطّش إلى المصير هو نقطة الانطــلاق في ذلك المقطع الذي لعلّه أشهر المقاطع في الأرض اليباب، مقطع كشف الطــالع الذي تقوم به البصّارة المشهورة مدام سوزوســتريس (الأبيــات ٤٣–٥٩). فعلــى طاولة البصّارة، يتّخذ مثال التاريخ الدوريّ شكله الأمثــل، وتجــد الشخــصيات، والمواقف، والتطورات نفسها قائمة في تشكيلٍ يتحكم به التــزامن: ورقــة تحــت أخرى، أو إلى جانب أخرى، في ترتيبٍ يذكّر بطريقة تنظيم المواد الأسطورية التي أَحْكَمَهَا ليفي شتراوس لكي يفسّر المفارقة الزمنية المتأصّلة في الأسطورة، حيــث

---

(١) انظر:

Lucien Febvre، “De Spengler á Toynbee. Quelques philosophies opportunists de l’ histoire”، Revue de Metaphysique et de Morale، Paris 1936، pp.578.

يتّصف الزمن الأسطوري بأنه "مُرْتَجَع ومُبْرَم في آنٍ معًا، تزامنـي وتعـاقبي"(١). وهي مفارقة لا يمكن حلّ عقدتها إلا بـ "ترجمة" تدفّق الزمن إلى حدود مكانية، أي إلى ذلك البعد الذي لا يعرف أيّ زمنية. "الزمن، يا بنيّ، يغدو هنا مكانًـا": لعلهـا ليست مصادفة أن نجد هذا البيت في بارسيفال لفاغنر، ذلك العمل الذي يدور أيضًا حول الكأس المقدسة، قبل الأرض اليباب بأربعين سنة.

طاولة مدام سوزوستريس هـي مركـز الأرض اليبـاب. ومثـل آلاف الحضارات في فلسفات التاريخ الدوريّة أو سلاسل الفكـر الأسـطوري المتناهيـة والمتشاكلة، فإنّ الأبراج ورموز ورق التاروت تتبدّى بذلك الانتظام الثابت، ضمن نظام مهيب وأليف في آنٍ معًا. ولقد لاحظ أدورنو أنّه: "بِقَدْرِ مـا يكـون النظـام الاجتماعي "قَدَرًا" لمعظم الأفراد مستقلاً عن إرادتهم ومصلحتهم، فـإنّهم يـسقطونه على النجوم لكي يحرزوا بذلك درجةً أعلى من الكرامة والتبريـر يأمـل هـؤلاء الأفراد أن تكون لهم حصتهم فيها"(٢). إنّ إعادة تكريس التجربـة اليوميـة، بِقَـدْرِ الإمكان، هو المسعى المشترك الذي تتقاسمه جميع أشكال الفكر التي تفحصّناها إلى الآن. وإذا ما كان هذا الطموح يتكشّف، في الأرض اليباب، عبر كلمـاتٍ فارغـةٍ تطلقها دجّالة مشعوذة، فلا ينبغي لذلك أن يضللنا: فعلـى الـرغم مـن الـسخرية الظاهرة على السطح، إلا أنّ "...جميع الرموز الأساسية في القصيدة تبرز هنـا... و"قراءة الطالع"، التي يأخذها جمهور القرن العشرين على محمل السخرية، تغـدو حقيقة كلما تقدّمت القصيدة..."(٣)، كما لاحظ كلينث بروكس بدقّة شديدة. وخلاصـة القول، أنّ الخرافة تغدو حقيقة في الأرض اليباب.

---

(١) الأنثروبولوجيا البنيوية، ص ٢١١.

(٢) ثيودور أدورنو، "النجوم تنزل إلى الأرض: عمود الأبراج في اللوس أنجيليس تايمز: بحثٌ في الخرافـة الثانوية"، في Jahrbuch für Amerikastudien ، هيدلبرغ ١٩٧٥، باند٢، ص ٢٧.

(٣) كلينث بروكس، الشعر الحديث والتقليد، نيويورك ١٩٦٥، ص ١٦٧.

يلقي مقطع مدام سوزوستريس الضوء على موتيف حاسم آخر من موتيفات الأرض اليباب: التعامل مع "الشخصيات" الأدبية، أو لمزيدٍ من الدقّة، تَحَلُّل هذا العرف في قصيدة إليوت. ذلك أنّ "الشخصية" الحديثة - التي هي شخصية روائية بصورة أساسية - تغدو ممكنةً حين تتغير تدريجيًا بتقدّم السرد تلك الصفات التي تحددها، وتلك القيم المحمولة لديها بهذا القَدْر أو ذاك من الوعي. وهذا يعني أنها تحتاج إلى بنيةٍ لا يكون فيها محور التركيب - البعد الزمني- مقتصرًا على كشف التقابلات التبديلية التي انطلق منها، بل يسهم في تعديلها وإنتاج تقابلات جديدة. فما إنْ يتحطّم ذلك الثبات الأصلي في البيكارو(*)، حتى يجد بطل الرواية نفسه في قلب السيرورة تمامًا: فإذا ما كان نسطور يظلّ نسطور الحكيم على الدوام، فإنّ ولهلم مايستر سوف يترك لآخرين أمر "تربيته" على قيمٍ تختلف أشدّ الاختلاف عن تلك التي انطلق منها، وسوف يتبع راستيناك، مع التعديلات اللازمة، مسارًا مماثلاً.

وبعبارة أخرى، تبرز الشخصية الروائية بقدر ما تحرر نفسها من المحدوديات المتأصّلةفي "الأدوار" - الاجتماعية قبل الأدبية- التي تميّز أشكال المجتمع السكوني جميعًا. ذلك أنّ "الدور" يعيّن بالضبط عددًا من الوظائف المقيَّدة، المتجانسة، والثابتة: أمّا "الشخصية"، بخلاف ذلك، فتتطور بوصفها كيانًا متغيّرًا ومتغايرًا. والحال، أنّ إليوت يتعامل مع هذا الأمر أيضًا ذلك التعامل الفظّ العنيف الذي تقتضيه بنية الأرض اليباب الكلّية. فما يعنيه "احتواء" رزمة ورق التاروت على جميع شخصيات القصيدة (كما يشير إليوت نفسه في ملاحظة على البيت ٤٦، ولكي نبدّد كل شكّ) هو، بكل بساطة، أنّ خصائصها وعلاقاتها الممكنة قد أُسْبِغَت عليها وتحدَّدت مرة وإلى الأبد. فالأوراق ليست، في الحقيقة، سوى تمثيلات رمزية لأدوار اجتماعية - ثقافية معينة يُرى أنّ لها أهمية خاصة: فشخصيات الأرض اليباب لا توجد إلا لكي تعيد تجسيد هذه الأدوار وتثبت صحّتها وسريانها. وهي أمثلة أو نماذج أكثر منها شخصيات: مجرّد تجلّيات لنظام محدَّد مسبقًا. وليس مصادفةً أننا لا نجد في الأرض اليباب من يتأمّل ذاته ويفكّر فيها، على العكس من

(*) المتشرد الأفّاق الذي كانت القصص البيكارسكية، إسبانية الأصل، تصوّر حياته.

بروفروك، والسارد في "صورة"، وجيرونشن: فحين يكون معنى الوجود مترسّخًا مسبقًا في موقع الفرد الموضوعي، لا بدّ أن يغدو بُعْدُ الشكّ أو الفضول الذاتي مجرّد بعد سطحي زائف، دون أسف على شيء(١).

هنا يبرز ذلك العداء الجذريّ الذي يكنّه إليوت للفردانية(٢). حتى البحث ذاته، بما فيه البحث عن الكأس المقدّسة وما له من مجرى منفرد إلى أبعد الحدود، لا يمكن أن يصل إلى خاتمة إلا باختفاء الذات الفاعلة التي تقوم به: ففي القسمين الأخيرين من الأرض اليباب لا يقتصر الأمر على أنه لا يعود من الممكن أن نتبيّن أيّ "شخصية"، بل يتعدّاه إلى أنَّ ضمير الشخص المتكلّم ذاته لا يكاد يستخدم نهائيًا(٣). وبذلك، فإنَّ "المنهج الأسطوري" الذي ساعد على الحدّ من دور التأويل الفردي، واستبدل به إدراكًا "فوريًا" للمعادِلات "الموضوعية" الكونية، يعمل ضمن القصيدة ذاتها على إزالة ذلك العرف الذي يفرّد الشخصية الأدبية من خلال تسويتها على قدّ الرمز غير الشخصي في ورقة التاروت.

---

(١) " لا يكون النظام ما قبل البرجوازي قد عرف علم النفس بعد، أمّا المجتمع مفرط التصنيع فيكفّ عن معرفته... فالبنية-السلطة الاجتماعية تكاد تكفّ عن أن تكون بحاجة إلى توسّط فعاليات الأنا والفردية... والأنماط المعاصرة حقّاً هي تلك الأنماط التي لا يدفع أفعالَها الأنا ولا اللاوعي، إذا شئنا الدقّة، بل ميول أو اتجاهات موضوعية متماثلة مثل إنسان آلي. فهي تؤدّي معاً طقساً فارغاً من المعنى والحسّ على وقع إيقاع قسري متكرّر ومُفْقِر لوجدانها وعاطفتها...". (ت. أدورنو، "علم الاجتماع وعلم النفس"، New Left Review، II، ٤٧، كانون الثاني- شباط ١٩٦٨، ص ٩٥).

(٢) وهذا ما يقرّب هذا العداء، بالمناسبة، من أول تجليات الأدب الجماهيري الكبرى. فعالم الرواية البوليسية ليس مأهولاً أيضاً إلا بمثل هذه الصور النمطية، تلك الحوامل البسيطة والنقية لدور اجتماعي: وكل من لا يبقى منسجماً مع ما هو عليه لا بدّ أن ينتهي كمجرم. ومن المفيد في هذه النقطة، وسواها - على الرغم من استحالة ذلك هنا، للأسف- أن نقارن بصورة منهجية بين عمل إليوت وعمل فاغنر: حيث كانت ثلاثية فاغنر أول محاولة لإقامة ثقافة أوروبية متقدمة على أساسٍ من بنية أسطورية.

(٣) ثمّة استثناءان فقط: الأبيات ٣٥٩- ٣٦٥ والأبيات ٤٢٢- ٤٣٣. الأول هو مقطع ذو فائدة مشكوك فيها (إذ أوحى به، كما يقول إليوت، ما حدث خلال إحدى الحملات الاستكشافية إلى القطب الجنوبي)؛ والثاني هو صدى لطريقة التأليف المستخدمة في الأقسام الثلاثة الأولى، والتي لطّفها الآن تماماً ذلك الواقع الأليغوري - التعليمي المسيطر.

وهذه "التضحية" بالفردية هي ما يقتضيه على نحوٍ ضروري قيام العالم ما بعد الليبرالي: التضحية التي تفتتح عمل إيغور سترافينسكي تكريس الربيع وتختتم رواية كافكا المحاكمة. وإذا ما كانت تضحيةالأرض اليباب شاحبة بعض الشيء، إلا أنّها تظلّ عنيفةً ومؤثّرة على الرغم من ذلك. وإليوت، الذي يُلمع إليها في بداية القسم الأول من مقطع مدام سوزوستريس (العرّافة المعاصرة)، يعود إلى تكرارها، بنوعٍ من حسّ التناظر الشديد، حوالي نهاية القسم الثالث، في استطراد تيريسياس (العرّاف القديم) وفي الملاحظة التي يُرفقها إليوت به: "على الرغم من أنَّ تيريسياس لا يعدو كونه مشاهدًا وليس "شخصية" فعلية، إلا أنه أشدّ الأشخاص[١] أهمية في القصيدة، إذ يجمع الآخرين جميعًا. فكما يذوب التاجر الأعور، بائع الزبيب، في البحّار الفينيقي، ولا يتميّز هذا الأخير تمامًا من فرديناند أمير نابولي ، كذلك تكون جميع النساء امرأة واحدة، ويجتمع الجنسان في تيريسياس. وما يراه تيريسياس هو، في الحقيقة، جوهر القصيدة".

تعكس هذه الكلمات بصدق تلك السيرورة الجارية في الأرض اليباب، والتي تتمثّل بالحدّ من كلّ تفردن أساسي: حيث "يتحقق ذلك الخوف الأبدي من فقدان المرء لاسمه"[٢]، ويغرق الفرد في "كليّة" لن يخرج منها قطّ. وهذا ميل سوف تؤكّد عليه أعمال إليوت الأخرى، من "لا تُكرِهينني أن أكون منشقًّا" في خاتمة أربعاء الرماد إلى قول يوحنا الصليبي الذي تُصَدَّر به قصيدة آلام سويني، إلى تلك الأرثوذكسية القطيعة في "إنَّ في بدايتي نهايتي" و"إنَّ في نهايتي بدايتي" اللتين تفتتحان "إيست كوكر" وتختتمانها على التوالي. ولا نحتاج سوى أن نضيف أنَّ إعادة الامتصاص الأسطورية الرفيعة هذه التي تمارسها كليّة مُلْزِمَة هي، بالنسبة لإليوت، السيرورة التاريخية الوحيدة الجديرة بالتأييد. وهنا يمكن أن نقدّر مدى

---

(١) هذا المصطلح (Personage: شخص مشهور أو مهمّ؛ شخصية تاريخية أو أدبية) كان قد بَطَل استعماله وغدا قديماً وبالياً في أيام إليوت؛ ولعلّه يستعمله - بمعنى "الأهمية"- لأنه يتيح له أن يعيد الصلة بين معانٍ كانت قد تطورت منفصلةً عن بعضها بعضاً، بمرور الوقت وتخصيص اللغة: "الشخص الواقعي"، "الشخصية الأدبية"، "الممثل"، "الدور الاجتماعي".

(٢) ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو، ديالكتيك التنوير، لندن ١٩٧٣، ص ٣١.

اقترابه من فلسفاتٍ كليّة أشدّ صخبًا، الأمر الذي تثبته حقيقة أنَّ إليوت قد أعطى، منذ أواسط عشرينيات القرن العشرين، أفضل ما لديه كإيديولوج: ليس كشاعر، وأقلّ من ذلك ككاتب مسرحي، ولا حتى كناقد، بل كصاحب لتلك الكتابات المعنيّة بالأنظمة الثقافية التي هي كلّية بالتعريف: الدين في سعيًا وراء آلهة غريبة وفكرة مجتمعٍ مسيحي، و"الثقافة" بمعناها الأشمل في ملاحظات من أجل تعريف للثقافة.

غير أنّه يبقى علينا أن نضيف أنَّ إليوت قد بقي على حواف الموجة الكلّيانية: ومع أنَّ احتراسه الجزويتي الرصين، الذي تعزّز بتحوله إلى الكاثوليكية الإنجليزية، لا بدّ أن يكون قد لعب دورًا ما، إلا أنَّ السبب الأكثر إقناعًا وراء هذا التحفّظ يكمن في مكانٍ آخر كما يبدو لي. هو حقيقة أنَّ الأرض اليباب - على الرغم من بساطة إطارها- تشتمل على عدد من "العيوب"، إذا جاز القول، تعوق أسطورة إليوت عن التحول، كأساطير آخرين، إلى أداة للموت موثوقة ومُحْكَمَة. وهذه العيوب هي ما سنلتفت إليه الآن.

٣- "العلامات تُؤْخَذ على أنّها عجائب":

رأينا إلى الآن ما حَفَزَ الاهتمام المتجدد بالفكر الأسطوري، والسمات التي تتقاسمها الأرض اليباب مع الأسطورة بوصفها بنية ثقافية قديمة. بيد أنّه من غير المُقنع أن تُبْعَث الأسطورة من جديد بكلّ نقائها الأصلي: فمثل هذا المجيء الثاني في القرن العشرين كان ليبدو سخيفًا منافيًا للعقل. وهذا ما يدفعنا لأن نلتفت الآن إلى تلك التسوية، أو المُلاءَمَة المتبادلة التي جرت بين متطلبات البنية الأسطورية والوضع الثقافي المتغيّر، ذلك الوضع غير المتناظر والمؤسَّس على أهداف متغايرة، مما يطابق القرن العشرين.

ينبغي أن نلاحظ، أولاً وقبل كلِّ شيء، أنَّ الأرض اليباب - مقارنةً مع الأسطورة بمعناها الضيق- يُفْصَح عنها بطريقة تقريبية لا سبيل إلى علاجها. ولقد سبق أن بيّن ليفي شتراوس أنَّ أيّ تحويلٍ صغيرٍ في بنيةٍ أسطورية لا بدّ أن يدعمه

منطق صلب؛ لكن الأمر ليس كذلك في الأرض اليباب. ففي حين يمكن أن نردّ المقبوسات الأدبية، و"الشخصيات"، والتوازيات التاريخية، والاستعارات التي تظهر على البنية السطحية للقصيدة إلى منظومة من التشاكلات مماثلة لتلك التي كان يقوم عليها الفكر الأسطوري، إلا أنه لا يعود بمقدورنا أن نستنتجها منها. فمستويات الفكر الأسطوري أو سننه المتنوعة تتألف من عدد متناه ومحدود من العناصر التي تتوافق تمامًا مع عناصر أخرى في سنن أخرى، فلا يمكن استخدام إلاّ مثل هذه العناصر، وهذا ما يتيح لكلّ سرد - بل يضطره- لأن يتّبع على نحوٍ صارمٍ غاية الصرامة منطقًا تركيبيًا يقوم على الجمع والضمّ. غير أنَّ آلاف السنين من التطور والتنوع الثقافي باتت تفصلنا عن ذلك، بتسارعٍ حاسمٍ منذ القرن السابع عشر فصاعدًا. هكذا اختفت سنن كاملة، ونشأت أخرى جديدة تمامًا، والأهمّ من ذلك أنَّ كلّ سنّة قد اتّبعت سبيلها الخاص، فحولت عناصرها وضاعفتها وكفّت عن الاهتمام بوجود ذلك التوازي الصارم بين المجالات أو العوالم الثقافية المختلفة: أي أنّها لم تعد تهتمّ بوجود تلك المنظومة التي يمكن أن ندعوها منظومة المنظومات والتي تتّسم بتشاكلٍ مطلق.

ولذلك، فإنَّ إليوت حين بدأ مشروعه الرامي إلى إحياء سحر الفكر الأسطوري، ما كان يمكن لهذا المشروع أن يظهر إلاّ كضربٍ من التسوية بين متطلبات البنية الأسطورية وموادها المكوِّنة. وتكمن مفارقة الأرض اليباب في إدراك أنَّ نقاء المشروع الأسطوري لم يعد قابلاً للتحقق بتلك الصورة الكاملة. فالأشياء لم تعد متطابقة في الأرض اليباب إلا إلى درجة معينة: جميع الروابط قابلة للمساءلة، جميع التشاكلات تتحول إلى تشابهات. ووظيفة ذلك البيت المستمّد من بودلير أو دانتي يمكن أن يؤدّيها بيت آخر، مشابه، والمرأة في الحانة وضاربة الآلة الكاتبة يمكن أن تحلّ محلّهما شخصيات أخرى كثيرة (كما يعترف إليوت نفسه في ملاحظةٍ)؛ والحروب البونية ولندن الملكة إليزابيت هي أمثلة أو نماذج تاريخية يمكن مَسْخها بشيء من الحرية.

ولست أشير هنا إلى "عيب" في الأرض اليباب. فقد تبدو القصيدة بعيدةً عن الكمال للأنثروبولوجيٍ الذي يحاول أن يتناولها كأسطورة بالمعنى الضيق، أو للناقد الأدبي الذي يرى نجمة الشمال في عبارة "نجمة الشمال" ذاتها ويرى في كلٍّ صورة بمفردها تلك الدقّة الفائقة. لكن تقريبات القصيدة، حين يُنْظَر إليها من منظور مختلف، تشير إلى سرّ أسطوريتنا اليومية وتُمَثِّله: تلك الأسطورية التي لم تعد قائمةً على التابو، على المحرّم، بل على المسموح(١). فالعالم البدائي كان عالمًا من المحظورات: وكان على الأسطورة أن تقصي أو تعيد اصطفاف كلّ ما لا يتلاءم مع ترتيبٍ ثقافي معين، ولهذا السبب على وجه التحديد كان عليها أن تلجأ إلى منطق صارم لا يلين. أمّا القرن العشرين الغربي، من جهة أخرى، فهو فردوس الحريات، وتقوم أسطوريته على أساس مفاده أنَّ ما من شيء إلا ويمكن قبوله، وتَمَثُّله، واعتباره ذا صلة: إحلال بلاغة "الحقّ" محلّ بلاغة الواجب.

وكانت الدادائية (والسريالية بدرجةٍ أقلّ) قد قطعت على هذا الطريق شوطًا أبعد مما قطعه إليوت: ولا حاجة بنا إلا لأن نتذكّر كيف "حلّت"، إذا جاز القول، مشكلة الاستعارة، ذلك الشكل البلاغيّ الأشدّ "أسطورية"، إذ تقوم مهمته على إقامة صلاتٍ جديدةٍ أبدًا بين مجالات دلالية مختلفة. فإذا ما كان الشِّعر الباروكي – وهو أول حركةٍ أدبية كان عليها أن تتعامل مع التكاثر الصاخب، وغير العضوي، للسنن الثقافية المستقلة باطّراد– قد نشر القناعة بأنه كلما ازداد "إدهاش" الاستعارة ازدادت

(١) مؤكّد أنني لا أعني أنَّ المحظورات والتابوات لم تعد موجودة في الثقافة الجماهيرية. ما أعنيه هو أنَّ المُحَرَّم لم يعد ذلك المصدر الخفيّ للإنتاج الثقافي، كما كان الحال في المنظومة الفرويدية التي قامت، ليس مصادفةً، على مفهوم "النفي"، الذي يقضي بأنَّ ظاهرةً ثقافيةً ما لا يمكن أن توجد إلا بقدر ما "تنفي"، أي تحرّم، رغبةً مقبولة. وكما يلاحظ ماركوزه بحقّ في الأسطر الأولى من إيروس والحضارة، فإنَّ "التضحية المنهجية بالليبيدو ... هي ثقافة" بالنسبة لفرويد (لندن ١٩٧٢، ص ٢٣).
غير أنه يبدو لي إنَّ الديناميات المعنيّة قد تغيرت خلال العقود الماضية وأنَّ المجالات المُحرَّمة قد تضاءلت باطّراد وغدت مجرد بقايا مُقَدَّر لها أن تتآكل بمرور الوقت: قد يُنْظَر إليها على أنها عقبات، وعلى أنها تقييدات مؤلمة أو حتى لا تُطاق: لكنها لم يعد لها ذلك الدور المؤسِّس فيما يتعلّق بمنظومتنا الثقافية. فليس الأمر إذاً أنَّ التابوات قد اختفت، بل أنَّ وظيفتها قد تغيّرت.

"شعريتها" (أي أنَّ قيمتها تزداد بازدياد المسافة التي تضعها الأعراف الثقافية بين المفردتين اللتين تربط بينهما هذه الاستعارة)، فإنَّ هذا الميل يخضع مع الدادائية لتغيّر نوعيّ. فما تقترحه أيّ قصيدة دادائية أو أيّ بيان دادائيّ لم يعد صِحّة رَبطٍ معين - أو "معناه" الذي يقع خارج الذات أو بين الذوات- بل التأكيد الساخر على إمكانية قبول أيّ ضرب من ضروب الربط، بما يعني أنَّ أحدًا منها لا يفوق سواه صِحَّةً وشرعية.

عند الدادائية كلّ شيء ممكن: أمّا الأرض اليباب، التي جاءت بعد الدادائية ببضع سنين، فتميل إلى استعادة التوازن. وإليوت ينتمي إلى الباروك أكثر مما ينتمي إلى الطليعة: فهو لا ينفكّ يحاول أن "يحيّد" حتى أجرأ التداعيات وأكثرها "حرية"، بربطها إلى حقول دلالية، مهما تكن واسعةً وضبابية. وبذلك، فإنَّ جذرية الدادائية تنحلّ، أو تغدو مبتذلةً، إن شئتم، وتضطلع بذلك الدور الذي تضطلع به "التحفيزات" كما سيدعوها الشكلانيون. لكن التاريخ أثبت أنَّ إليوت الكلاسيكي على حقّ وتزارا الفوضوي على خطأ. فالأسطورية التي تحيط بنا لا تنجم عن التسوية أو إزالة الفروق بين جميع المعاني بين الذاتية، بل عن تحولها الذي لا ينتهي إلى آلاف من الأشكال المختلفة وغير المُرْضِية مهما اختلفت. وفي مثل هذا العالم، حيث يبدو كلّ شيء ممكنًا، فإنَّ الافتقار إلى الدقّة هو الذي يحكم وليس الإرادة الاعتباطية(١).

من هنا أهمية الحشو في كلٍّ من الأرض اليباب والثقافة الجماهيرية لاحقًا. فحين تغدو الصلة بين الصورة ومعناها العميق مراوغةً وبعيدةً عن اليقين على نحوٍ موئس، يبقى السبيل الوحيد لنقل المعنى المرغوب فيه متمثّلاً في الدوران المتواصل حوله والتسليم بأنَّ المحاولة لن تنفع قطّ: فالمسألة لم تعد إيجاد الكلمة

---

(١) "...المعرفة المتضمّنة في مفهوم أسطوريّ هي معرفة مشوّشة، مكونة من تداعيات هشّة، لا هيئة لها. ولا بدّ من التشديد الدائم على هذا الطابع المفتوح الذي يتّسم به المفهوم؛ فهو ليس ماهية مجرّدة، نقية؛ بل تكثيف سديمي، لا شكل له ولا استقرار... وهذا يعني أنّ المفهوم أفقر من الدالّ بكثير، على المستوى الكميّ، فهو لا يفعل شيئاً على الأغلب سوى إعادة تقديم نفسه" (رولان بارت، "الأسطورة اليوم" في أسطوريات، لندن ١٩٧٢، ص ١١٩- ١٢٠). وعلينا أن نتذكّر أنّ بارت يتناول الأسطورة اليوم، كما يشير عنوان هذا الفصل من كتابه، الأمر الذي نزع النقد الأنثروبولوجي إلى إغفاله.

"الصحيحة"، بل الكلمة الأفضل وحسب. وهذا ما يفسّر أيضًا – كيما نعود إلى النقطة التي عُنِيَ بها القسم الأول من هذه الدراسة– أنَّ "شعور الراحة" الذي تشيعه الأسطورة الحديثة لا بدّ أن يكون مختلفًا، ليس عمّا كان يجري في الأسطورة البدائية وحسب، بل أيضًا عن النموذج الذي أُحْكِمَ في واحدةٍ من لحظات "التركيب" العظيمة التي شهدتها الحضارة البرجوازية، ألا وهو نموذجِ الرواية التكوينية عند غوته. ففي نهاية سنوات تدريب فيلهلم مايستر، يجد كلُّ شيءٍ – الأحداث، والشخصيات، والقيم – ترتيبًا لا التباس فيه ضمن كلّية عضوية. ذلك أنَّ تكوين فيلهلم مايستر – ومن خلاله، تكوين القارئ– يقوم تحديدًا على معرفة حال الأشياء هذه؛ والشعور بأنه مندمج فيها وإيجاد سلامه الخاص هناك في النهاية: "...لقد أحرزتُ سعادةً لا أستحقها ولا أودّ مقايضتها بأيّ شيء في الدنيا".

لكنّ ذلك لم يعد ممكنًا بالنسبة لقارئ إليوت. ففي الأرض اليباب ليس ثمّة سيرورة تتطور عبرها الكلّية الأسطورية، لتتكشّف في النهاية. فهي تبقى ذاتها: واضحة وغامضة؛ كليّة الحضور ويصعب إدراكها في آنٍ معًا؛ فقيرة جوهريًّا – مثل "مفهوم" الأسطورة الحديثة لدى بارت– وغنية على نحوٍ فاخر، لكنه طفيلي، في الوقت ذاته: تمسك بصورةٍ بعد أخرى، لكنها لا تستطيع قطّ أن تسيطر عليها تمامًا لأنها تربط بينها على الدوام عبر قاسم مشترك أدنى وضيّق حتمًا.

وقارئ إليوت، مثل السائق في المدينة أو مشاهد التلفزيون، هو في وضعٍ غريب حقًّا. فكلّ ما يراه، أو يقرأه، أو يسمعه لا يكون له معنى إلا بقدر ارتباطه بـ "كليّة" أساسيةٍ ما: لكن أثر الرسالة وسحرها يكمنان على وجه الدقّة في حقيقة أنَّ سنّتها لا يمكن قطّ اقتفاؤها بذلك اليقين ولا يمكن الكشف عن كلّيتها؛ بل يجري الإبقاء عليها في حالةٍ ضبابيةٍ وغير محدَّدة. وبخلاف الأطروحة المُقدَّمة في ديالكتيك التنوير، فإنَّ الثقافة الجماهيرية لا "تُلَبّي على نحوٍ هزليّ مفهوم ثقافةً موحَّدة..."(١)، لأنها لم تعد تتّسم بتلك الشفافية الكاملة والدافئة التي تشكّل أساس كلّ نظام عضوي. والثقافة الجماهيرية لا تجد بعدها البلاغي في "رمز" غوته، أو

(١) هوركهايمر وأدورنو، ص ١٣١.

تستبدل به "الأليغورة" كما درسها بنيامين ودي مان. فالتقابلات التي تُقْرَن عادة بالرمز والأليغورة (طبيعي/صنعيّ، متزامن/متعاقب، عضوي/متشظٍّ، مُطَمْئِنٌ/ساخر، وهلمجرا) تفقد في حالة الثقافة الجماهيرية كلّ قدرة على التفسير: وهذه إلماعةٌ إلى طابعها غير المسبوق في التاريخ، لكنها إلماعة مهمة.

لعلّ بلاغة الثقافة الجماهيرية (التي لا بدّ أن تعدّل التصنيف القائم) سوف تسمح بتقدّم حاسم في تأويل هذا الوجه المراوغ من أوجه العالم المعاصر. أمّا الآن، فلا يزال تناول رولان بارت المقتضب لـ "بنية النبأ في نشرات الأخبار" أذكى محاولة في هذا الحقل:

"يُخْتَبَرُ الحدث تمامًا كعلامةٍ محتواها بعيد عن اليقين... لعلّ دور [النبأ في الأخبار] أن يكون ضمن المجتمع المعاصر دور المحافظ على التباس العقلاني واللاعقلاني، القابل للفهم وما لا يسبر غوره؛ وهذا الالتباس ضروري تاريخيًا لأنّ الإنسان لا يزال بحاجة إلى العلامات (التي تطمئنه)، لكنها أيضًا تلك العلامات التي يكون محتواها بعيدًا عن اليقين (والتي تلقي المسؤولية عن كاهله)..."(١).

تلك هي حالة الوعي الشفقية: ليست عزّ الظهيرة ولا الليل العذب. وهذا هو السبب على وجه التحديد في أنّ علاقتنا بالثقافة الجماهيرية لا تقف عند حدّ. فلا مجال لخاتمةٍ أو يقين، حيث أقامت بنية الاتصال ذاتها حكم الحيرة والارتباك، حكم الانفصال والتفريق، حكم الإرجاء والتسويف.

"علاقة المستهلك بالعالم الواقعي، بالسياسة، والتاريخ، والثقافة ليست علاقة مصلحة، أو استثمار، أو مسؤولية مُلْزِمَة - ولم تَعُد أيضًا علاقة عدم اكتراث كامل- فهي، بالأحرى، علاقة

---

(١) رولان بارت، "Structure du fait divers"، في Essais critiques، باريس 1964، ص ١٩٦- ١٩٧.

فضول... على المرء أن يجرّب كل شـــيء: بـــل إنّ الإنـــسان فـــي المجتمع الاستهلاكي يقضّ مضجعه الخوف من أن يكون قد "فـــوّت" شيئًا ما، أيَّ متعةٍ مهما تكن... لم يعد الأساسي هو الرغبة أو حتى الذائقة أو الميل المعيّن، بل فـــضول مُعَمَّـــم يدفعـــه قلـــق واســـع النطاق"(١).

إنّه ذلك القلق الشامل الذي يعتري الإنسان-الرادار لدى رايـــسمان، فيكـــون مستعدًا دومًا لالتقاط الإشارات من العالم الخارجي دون أن يكون متيقنًا قـــطّ مـــن قدرته على فكّ مغاليقها. وهذا قلقٌ لم يعد شبيهًا بذلك "القلق" الذي وصفه فرويد في كتابه ما وراء مبدأ اللذّة، والذي يدفعه خوف الرضـــة، أي القناعـــة بـــأنَّ العـــالم الخارجي معادٍ جوهريًا للفرد. لم يَعُدْ تلك الحالة الذهنية لشخصٍ يعيش فـــي توقّـــع دائم للخطر: بل قلقُ من لا يكفّ عن الشعور بأنَّه بات أخيرًا على وشـــك - إنمّـــا على وشك وحسب- أن يحكم قبضته على موضوع الرغبة، ومعنى الحياة، وقواعد اللعبة، مع أنّه لم يغير سوى موقعه على رقعة شطرنج العالم المعاصـــر التـــي لا نهاية لها، وعليه لذلك ألاّ يكفّ عن تكرار هذا الفعل ذاته وإعادته دون انقطاع(٢).

---

(١) جان بودريار، La Socité de consummation: ses myths، ses structures، بـــاريس ١٩٧٠، ص ٣٩، 113.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠-٨١: "يختبر المستهلك [عملية التمايز من خلال الاستهلاك] على أنها حرية، هدف، خيار لسلوكه المميّز، ولا يختبرها كإجبار على التمايز وخضوع لسنّة ما. فأن يميّز المرء نفسه يعني في الوقت ذاته وعلى الدوام أن يقيم نظام الاختلافات الذي هو، منذ البداية، واقع المجتمع الكلّي والذي يتغلّب على الفرد حتماً... غير أنّ إجبار النسبية هذا هو الذي يقضي... بألاّ يقف نقش التمايز هذا عند حدٍّ أبداً. فلا يسعه سوى أن يقدّم مبرراً لطابع الاستهلاك الأساسي، طابعه اللا محدود، الذي يشكّل بعداً يتعذّر تفسيره بالنسبة لأيّ نظرية في الحاجات والإشباعات... العلامة المميزة هي إيجابية وسلبية على الدوام، وهذا على وجه التحديد ما يجعلها تحيل إلى علامات أخرى على نحو متواصل وتُحدِث إشباعاً جوهرياً لدى المستهلك".

كيف أمكن لكلّ ذلك أن يحصل؟ فالسؤال المهمّ ليس "ما صورة العالم التي تنقلها الثقافة الجماهيرية؟"، بل "أيّ عالم هذا الذي يسمح بأن تعمّه مثل منظومة القيم هذه؟" وقبل أن نحاول الإجابة، لا بدّ من أن نجلب إلى اللوحة عنصرًا جديدًا.

في لحظة معينة من دراسته "المعنى والمرجع"، يتساءل فريج إذا كان من الممكن "أن يكون لجملةٍ ككلّ معنىً فقط، دون أن يكون لها مرجع". والجواب هو أجل، إنّ ذلك ممكن:

> **"من الواضح أنّ ثمّة معنى للجملة "كان أوديسيوس يحطّ على شاطئ إيثاكا وهو غارق في سبات عميق". غير أنه موضع شكّ ما إذا كان ثمّة مرجع للاسم "أوديسيوس"، الوارد في هذا الموضع، وموضع شكّ تاليًا ما إذا كان ثمّة مرجع للجملة ككلّ.... الفكرة تبقى ذاتها سواء كان لـ "أوديسيوس" مرجع أم لا. وما تشير إليه حقيقةُ أننا لا نشغل أنفسنا مطلقًا بمرجع جزء من الجملة هو أننا ندرك ونتوقّع أنّ ثمّة مرجعًا للجملة ذاتها. وتفقد الفكرة قيمتها بالنسبة لنا ما إنْ ندرك أنّ مرجع أحد أجزائها مفقود... ولكن لماذا نريد أن يكون لكلّ اسم علم ليس معنىً وحسب، بل مرجع أيضًا؟ لماذا لا نكتفي بالفكرة؟ لأننا معنيون، وبقدر ما نكون معنيين، بقيمتها الحقيقية. ولا تكون الحال كذلك على الدوام. فلدى سماع قصيدة ملحمية، مثلاً... لا نهتمّ إلاّ لمعنى الجمل والصور وما تثيره من مشاعر. أمّا سؤال الحقيقة فيدفعنا إلى التخلّي عن المتعة الجمالية وإحلال موقف الاستقصاء العلمي محلّها. ولذلك لا يهمّنا في شيء ما إذا كان ثمّة مرجع للاسم "أوديسيوس"، مثلاً، ما دمنا نعتبر القصيدة عملاً فنيًا ونقبلها بوصفها كذلك"[١].**

---

(١) فريج، ص ٦٢-٦٣.

يصف فريج هنا ذلك الوضع الدلالي بالغ الخصوصية الذي يميّز الأدب ويجعله شكلاً من التواصل أبعد من الحقيقة والزيف. وهذه طريقة حديثة نسبيًا في الحكم على الظاهرات الأدبية والفنية: تبدو في كتاب كانط نقد ملكة الحكم، وربما كان الدافع وراءها ضرورة "تبرير" النشاط الجمالي على أساس مبادئ لم تعد معرفيةً على وجه الحصر: فتطور العلوم الأمبريقية في القرنين السابع عشر والثامن عشر كان كفيلاً، في النهاية، بأن يمضي بالأدب إلى عالم "المعرفة الناقصة"، الأدنى والتي تحتلّ المرتبة الثانية[١].

يحرّر الفنُّ ذاته، إذاً، من المعرفة والأخلاق ويغدو، عبر هذه السيرورة، ذلك الحقل الوحيد الذي يحافظ فيه مبدأ "طغيان الأفكار" على فعاليته، كما يلاحظ فرويد في المقالة الثالثة من الطوطم والتابو، بعد أن طُرِدَ تدريجيًا من نطاقات الثقافة البشرية الأخرى. واعتقادي أنّ واحدة من السمات المذهلة في قرننا العشرين تكمن في عكس هذه السيرورة ذلك العكس الجذري. فقد تحرّر عددٌ من النشاطات الثقافية متزايدٌ أبدًا أو تحلّل من كلِّ الروابط المرجعية لمصلحةِ بُعْدٍ جماليٍ أساسًا، ليس معنيًا سوى بمستوى المعاني والقيم الثقافية المزدوج. وإيجادُ الأمثلة على هذا التغيّر من أيسر الأمور. ولعلّ الحياة السياسية أن تقدّم لنا أوضح الأمثلة، وإذا ما كان ذلك بيّنًا تمامًا في حالة الإيديولوجيات الشمولية التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين، فمن الواضح الآن أنَّ المنطق ذاته يحكم زمننا أيضًا، وإنْ بنبرة أخفت وأقلّ فتكًا. ولقد كرّس هربرت ماركوزه بعضًا من أبرز أجزاء كتابه الإنسان ذو البعد الواحد لذلك الطابع المتناقض داخليًا الذي ميّز البلاغة السياسية بعد الحرب ليختم بتأكيدٍ متناقضٍ في الظاهر مفاده أنَّ "من لم يتكيّف عقله بعد بما يكفي، يبدو له كثير من النقاش العام والمطبوعات العامة سرياليًا تمامًا"[٢]. أمّا رومان جاكوبسون فيتّبع خطًّا من التفكير مختلفًا تمامًا ليصل إلى النتيجة ذاتها، حيث يبيّن في مقالة شهيرة أنّ النجاح - السياسي- الذي يحرزه شعار "أنا أحب آيك" لا يمكن تفسيره إلا على أساس جاذبيته الأدبية.

---

(١) ثمّة إعادة بناء لهذه السيرورة ضمن الثقافة الإنجليزية نجدها لدى لوشيانو أنسيشي في Da Bacone a Kant، بولونا، ١٩٧٢.

(٢) هربرت ماركوزه، الإنسان ذو البعد الواحد، لندن ١٩٧٢، ص ٨٢.

هكذا، تختفي الطموحات "العقلانية" و"التجريبية" التي تصدّرت ولادة المجال العام البرجوازي، تمامًا كما تختفي مما كان أداتها الأساسية، الصحيفة. فثمّة تناقض أسطوريّ حقًّا في جذرِ الصحافة الحديثة: ذلك أنَّ "الواقعة" – النبأ الإخباري– التي تتدبّر هذه الصحافة كلَّ يوم بيومه أمر إنتاجها بهذه الطريقة أو تلك، لا يمكن أن تُقْبَل في الصحيفة إلا إذا أُدرِجَت في منظومةٍ من التوقّعات ينبغي ألاّ تفضي هذه الواقعة إلى تآكلها، بل ينبغي لها، إن أمكن، أن تعزّزها وتقوّيها. فالهدف الحقيقي للصحيفة اليومية ليس اتّباع التاريخ خطوة خطوة في عدم قابليته للتنبؤ به، بل المشي فيه مشيًا وئيدًا بغية إظهار أنّ لا شيء مما يحدث يقتضي أن نغيّر أفكارنا. وبعيدًا عن الخضوع العبودي لـ "الواقعة"، فإنَّ الصحيفة تحول كلّ حدث إلى داعم لمنظومة القيم القائمة. فهي ليست معنية، ولا يمكنها أن تُعنى، بـ "قيمة الحقيقة" في النبأ الإخباري، بل بفعاليته الرمزية وحسب.

وهذا ما يصل بنا إلى المثال الكلاسيكي الأخير على ضياع المرجع: الإعلان. فالإعلان – كما يشير الأصل اللاتيني للكلمة (publicitas)– يجعل الأشياء "عامة"، إنمّا بتلك الطريقة التي لا يعود فيها للخصائص "الاجتماعية" لهذه الأشياء أيّ علاقة بهذه الأشياء ذاتها، بل بالمعاني والقيم التي نسبغها على امتلاكها. ولذلك، فإنَّ الإعلان لا يكون قطّ إعلانًا عن شيء، بل عن المضامين الرمزية التي يغدو الشيء – مثل الواقعة بالنسبة للرأي في الصحافة– مجرد حامل لها. يقول بودريار:

> **"بدلاً من الذهاب إلى العالم عبر توسّط الصورة، فإنَّ الصورة تعود إلى ذاتها عبر العالم". ويضيف: "الحقيقة هي أنَّ الإعلان (وسواه من وسائل الإعلام الجماهيرية التي يصحّ عليها الشيء ذاته) لا يخدعنا: فهو أبعد من الحقيقة والزيف"[١].**

---

(١) بودريار، ص ١٩١،١٩٧.

أبعد من الحقيقة والزيف: تعود بنا معظم النتاجات النمطيـة فـي الثقافـة الجماهيرية إلى تلك الأطروحة التي أسّست، في حينها، استقلال الفن، إنمّا مع فارقٍ حاسم يتمثّل في أنّ الطابع اللا-مرجعيّ للأدب كان واضحًا ويمكن إدراكه على هذا النحو، مما يحدّ من مزاعم هذا الاستخدام المحدّد للّغة ومن مدى فعله، أمّا الثقافـة الجماهيرية فتنتشر هذه الخدعة الدلالية على مدى النشاطات الثقافية بأكملهـا - مـا عدا العلم والتكنولوجيا- وبذلك تنتشل المرجعية الذاتية من الحالـة الحدّيـة التـي اعتادت أن تكون عليها وتجعلها تلك الممارسة الاتصالية السوية أو المعيارية.

والحال، أنّ القرن العشرين قد شهد إضفاءً هائلاً للطـابع الجمـالي علـى الثقافة. ولعلّ ذلك على وجه التحديد أن يكون السبب، كما لاحظنا في بدايـة هـذه الدراسة، في أنَّ ما يمكن أن نعتبره الشكل الفني الأمثل في الحضارة البرجوازية - أي الأدب المكتوب- قد اعتراه في بداية القرن العشرين ذلك التدهور الذي لا سبيل إلى كبحه: فما كان يشكّل وظيفته النوعية ذات مرة تحرّك الآن وتحوّل إلى كوكبة من الممارسات الثقافية، جاعلاً من وجودِ نشاطٍ مكرَّسٍ لهذه الغاية حصرًا أمرًا يكاد أن يكون نافلاً.

وهذا ما يفسّر لجوء إليوت إلى الأسطورة كما يفسّر إخفـاق هـذا اللجـوء، والتخلّي عن هذا التجريب بعد بضع مئات من الأبيات. فإذا ما أراد المرء أن يُبقي على الأدب حيًّا في وَضْعٍ راح يفقد فيه كلَّ نوعيةٍ أو خصوصية، لا بدّ أن يحـاول أن يجعله "أسطوريًا" على وجه التحديد: أي أن يخلع عليه وظيفةً تقع بين النطاقات الثقافية، ويطرحه كحالةٍ قادرةٍ على مُجَانَسَة المجالات الرمزية المختلفة والربط فيما بينها(١). بيد أنَّ نجاح المحاولة الأسطورية - وهي تنجح في الأرض اليباب، علـى

(١) يمكن أن نجد برهاناً غير مباشر على هذا الأمر في كتابات إليوت النظرية. فالقراءة المتمعنة تبيّن أنّه يكاد أن يكون من المستحيل الكلام على "جماليات" إليوت، حين نعني بالجماليات رسم الحدود الدقيقة لمجال مستقل. فمنذ مقالاته الأولى، كان إليوت مهتماً بالفن ليس لسماته المميزة وحدوده تالياً، بل لقدرته على الإدماج: حيث بدا له تلك الوسيلة المثلى للإطاحة بالحدود بين المجالات الثقافية المتعددة وإعادة توحيدها. وجميع ملاحظاته الشهيرة تتحرك على نحو واضح في هذه الوجهة: على الفن أن يكون جامعاً مشتملاً على كلّ شيء، وأن يفضي إلى تشكيل "كليّات متكاملة"، ويعيد اللحمة بين الحسّ والفكر...

الرغم من التنويعات التي رأيناها- يعني أنّه قد بات لدينا نتاجٌ لم يَعُدْ "أدبًا"، بل "أسطورة" على وجه الدقّة. ولقد أخطأ إليوت بالفعل، في نقطة محدّدة: ذلك أنّ المنظومة الأسطورية ليست "منهجًا"، بل كلٌّ تصنيفي يرمي إلى الكمال والاكتفاء الذاتي، ولا تقوى على إدراك وجود منظوماتٍ رمزية أخرى سواها، وذلك لسببٍ بالغ الوجاهة هو أنّها تمثّل منظومة المنظومات جميعًا. وهذا يعني أنّ المنظومة الأسطورية لا يمكن إخضاعها لأهداف غير أهدافها الخاصة: لا يمكن استخدامها كوسيلة لتحقيق أهداف أخرى. فلا يمكن قطّ للأسطورة أن تكون "منهجًا" أو "طريقةً" لكتابة القصائد. واستخدامها كأساس لقصيدة الأرض اليباب يجعل هذه الأخيرة نقطةً فارقةً في ثقافة القرن العشرين: إلا أنّه يضعها خارج الأدب. وبكلام أدقّ: فإنَّ الأرض اليباب نقطة ثقافية فارقة لأنها لم تَعُد أدبًا.

يمكن الآن أن نصل بين المشكلات التي عنينا بها في القسمين الأخيرين من هذه الدراسة. فدلالات الثقافة الجماهيرية البعيدة دومًا عن اليقين والتي لا تقف عند حدّ تتكامل مع طابعها الجمالي-الأسطوري في جوهره. وضياع كل هدف مرجعيّ والتمثّل المتزايد لسننٍ متغايرة يفسح المجال أمام فَهمٍ تقريبيّ وسديميّ يشجّع، بدوره، على تطور سنّة يتعاظم فقرها و"تغيّيها لذاتها"، كيما نستخدم مصطلح إليوت نفسه. وبذلك تُظْهِر الثقافة الجماهيرية حجم اختلاف مصير الفنّ في الحضارة البرجوازية عن ذاك المصير الذي رآه شيللر:

> **"المنفعة هي صنم العصر المعبود، وعلى سائر القدرات أن تعمل على خدمته وعلى سائر المواهب أنْ تقسم له يمين الولاء. ففي مثل هذه الموازين المختلّة لم يعد للخدمة الروحية التي يؤدّيها الفنّ أيّ وزن... وروح البحث الفلسفي ذاتها تستولي من الخيال على مقاطعة تلو أخرى، وتؤول جبهات الفنّ إلى انكماشٍ في حين تتسع حدود العلم"[١].**

---

(١) هذا المقبوس من الخطاب الثاني في كتاب شيللر في تربية الإنسان الجمالية، لندن ١٩٥٤، ص ٢٦.

من الواضح كلّ الوضوح أنّ الأمور قد سارت في مسار مختلف تمامًا: فتكاثر الابتكارات والآلات جعل من المستحيل أن نقرّر ما "النافع" وما هو "غير النافع"، حتى في حقل الأشياء اليومية، فما بالك في حالة الممارسات الرمزية؛ وكذلك الأمر بالنسبة للعلاقة بين العلم والفنّ، حيث لا شكّ في أنّ التقدم العلمي قد أفسح المجال أمام توسّع الفن توسّعًا زائدًا، بدلاً من أن يحدّ مجال فعله.

وليس هذا بالوضع القياميّ: بل العكس تمامًا. فمن الواضح أنَّ الأسطورية المراوغة والتأملية مُفَضَّلَة كثيرًا على تلك الأسطورة الأشدّ إحكامًا، وبريقًا، واسترسالاً والتي انتشرت، في ثلاثينيات القرن العشرين، عبر السهول الأوروبية. ومحلّ الإقامة الذي تختاره الأسطورية المعاصرة هو المجتمع المدني، مجال الاستهلاك و"الحياة اليومية"، كما يقول بودريار. وهي ترمي بذلك إلى حصر الدولة حصرًا صارمًا ضمن حدود ضروراتها السياسية-الأخلاقية، الأمر الذي تبيّنه حقيقة أنَّ المجتمعات الغربية باتت غير قادرة على إنجاز ذلك العمل الذي يُعَدّ أبرز أعمال الدولة، و"واجبها" بامتياز: كَسْبُ الحرب. ذلك هو الحال، سواء كان خيرًا أم شرًا: لقد جعلَ انتشارُ البعد الجمالي- الأسطوري ثقافتنا بعيدةً عن الأذى على نحوٍ لعلّها لم تكن عليه قطّ من قبل[١].

---

(١) أثارت هاتان الجملتان الأخيرتان اعتراضات كثيرة. ولأنَّ ما كُتِبَ قد كُتِبَ، فقد تركتهما على حالهما، على الرغم من أنني أشعر الآن بأنَّ التعبير كان مضلِّلاً قليلاً وأنَّ الفكرة ككلّ قد تمّت صياغتها بطريقةٍ غير مكتملة. فما أعنيه - ولا أزال- هو أنَّ "الثقافة السائدة" - نظام القيم الأشمل في المجتمعات الغربية- لا صلة لها بالحرب وتعاليها في جوهرها. فقد فقدت الحرب ما كان لها من أهمية في أوروبا القرن التاسع عشر (دع عنك التشكيلات الاجتماعية الأسبق). وهذا ما يجعل الحروب التقليدية - القائمة على التجنيد الإلزامي طويل الأمد، الذي يمثّل الطريقة "الديمقراطية" في تشكيل جيش- أكثر فأكثر صعوبة، إنْ لم تكن غير قابلة للتصور. ولهذا ربما تكون المجتمعات الغربية قد غدت عاجزةً كمجتمعات - أي ككيانات جمعية منخرطةٍ في حراكٍ عام ومرتبطة معاً بمجموعة من المبادئ المشتركة، مثل فرنسا ما بعد الثورية عند نهاية القرن الثامن عشر- عن شنّ الحروب وكسبها. غير أنّي أدرك الآن أنني أغفلت كثيراً تلك التطورات التي اعترت التكنولوجيا العسكرية وجعلت نموذج "الحرب الديمقراطية"نموذجاً بطُل استعماله. فالحروب المعاصرة تُخاض- وقد =

ولا شكّ أنّ هذا "البعد عن الأذى" لا يعني "انعدام النفع". لكنه هنا نَفْعٌ بوظيفة مختلفة عن تلك التي عادةً ما كانت تُنسَب إلى الثقافة. فالثقافة، في حضارتنا، لا تُستَخدَم لتوجيه حياتنا، سواء كان ذلك خيرًا أم شرًّا: الأحرى، أننا نعيش لكي نستهلك الثقافة. ومثل هذا الاستهلاك لم يعد نافعًا في ضمان "قبول" أو "إجماعٍ" يتركّز على القيم القادرة على أن توجّه سلوك الفرد في تلك الحقول التي نعتبرها أساسية – الحياة السياسية، والعمل خاصةً– بل هو نافعٌ في إفراغ تلك الحقول من كلّ قيمة رمزية: أي في اختزالها إلى مجرد وسائل تفتقر إلى أيّ قيمة جوهرية. والفضول الهائج المدفوع بالموضة والذي يسيطر ضمن نظام الثقافة الجماهيرية هو نظيرُ وتتمةُ اللامبالاة الثقيلة والبليدة التي ازدهرت إزاء العمل والسياسة. ويلاحظ بودريار بدقّةٍ وسخريةٍ، في الصفحات الأولى من كتابه مجتمع الاستهلاك، أنّ العالم الغربي المعاصر – الذي كان قد بنى شبكةً رمزيةً مفروضةً حول استهلاك السلع– ينظر إلى إنتاج هذه الأخيرة بالطريقة ذاتها التي ابتدعت بها القبيلة الماليزية أسطورة الكارغو، لكي تفسّر أصل الأشياء. وهذا يعني أنّ الإنتاج يُعتَبر إلى حدٍّ بعيد ضَرْبًا من المعجزة التي ينبغي التمتّع بثمارها – ما دامت موجودة– دون أن نكثر من الأسئلة.

وهذا وضْعٌ مزعج، ولعلّه يبدو معاكسًا تمامًا لآمال وطموحات روّاد المجتمع البرجوازي. بيد أنّ التفحّص الدقيق يُظْهِر أن الوضع المعاصر يضرب بجذوره، فيما يتعلّق بنقطةٍ حاسمة، في ذلك التواشج بين البروتستانتية والرأسمالية. يقول ماكس فيبر:

= خيضت– بمجموعةٍ من الجنود المحترفين، أو بفريق من الخبراء النوويين. وبذلك لم تعد بحاجةٍ إلى منظومة قيم "محاربة" أو "عدوانية" وإلى مجتمع متلاحم يشكّل خلفيتها الداعمة. وإذا ما مضينا أبعد بهذا السجال، فإننا نواجه التناقض الذي مفاده أنّ الحرب يمكن أن تقع الآن لأنّ الثقافة السائدة تشعر بانعدام الصلة أو العداء تجاه كلّ ما يهمّ الدولة. فحقيقة الأمر أنّ "فردوس الحريات" يعمل في الاتجاهين: حيث يحرر "الحياة اليومية" ويترك الدولة، في الوقت ذاته، حرّةً أكثر من ذي قبل في أن تعمل من خلال كيانات مستقلّة لا يمكن أن يمارس عليها سوى أقلّ قَدْر من الضبط العام إذا ما مورس أصلاً. وكان ألكسيس دي توكفيل قد لخّص هذا الوضع ببلاغة قبل مئة وخمسين عاماً، إذ قال: "الأمم الديمقراطية ترغب في السلام بطبيعتها أما الجيوش الديمقراطية فترغب في الحرب".

"والحال، أنّ خلاصة هذه الأخلاق هي كسب المال، المزيد من المال على الدوام، متضافرًا مع تجنّب صارم لكلّ مباهج الحياة العفوية، بحيث تكون خالية من أيّ شائبة متعيّة، كي لا نقول لذّية. ويُنْظَر إلى ذلك على أنّه غاية في ذاته، فيبدو، من وجهة نظر سعادة الفرد الواحد أو منفعته، أمرًا متعاليًا تمامًا وغير عقلاني بالمرّة"[١].

متعالٍ وغير عقلاني: هاتان الصفتان تكشفان معنى العمل الذي حلله ماكس فيبر. فالعمل، في شكله الرأسمالي، لا بدّ أن يكون لا عقلانيًا إذا ما كان عليه أن يغذّي سعادة الإنسان الدنيوية: أي إذا ما قام معناه على تحقق قيم ثقافية معينة في هذا العالم. لكنه يكون عقلانيًا – على نحوٍ راسخ وأكيد– حين يكتسب معناه من مكانٍ ليس هو هذا العالم بل العالم الآخر، وعندئذٍ تغدو صفوف الأرقام – حيث لا ينتج البيوريتاني أشياء بل كميات مجردة– في هذه الرواية ذات المدخلين مرآةً سحريةً نُقِشت فيها مصائر الجميع[٢]. لقد غدا الله مستغلقًا ومعاديًا، والعمل مجردًا ويمكن أن يكون بلا حدودٍ إذًا: ولقد ترتّبت على تضافر هذين الأمرين عواقب استثنائية مزعجة، خاصةً بعد أن أخذ جون ويسلي الموقَّر على عاتقه، عند مطلع الثورة الصناعية، أن ينشر المبادئ الجديدة بين أولئك الذين لم يكن في حياتهم – على مدى عقود كثيرة– سوى العمل. وهكذا غدا العمل نواة الوجود البشري الأساسية، لكن ذلك لم يكن إلا إلى الحدّ الذي رحَّل معناه كاملاً، وقيمته الرمزية كاملةً، من هذه الحياة إلى الحياة الأخرى. ولذلك كان الدفء المنبعث من لغة الأرقام أشبه بنورٍ من القمر: لا يمكن أن يكون وافيًا، بل لا يمكن أن يكون موجودًا إذا لم تسلّط شمس العالم الآخر الخفية نورها عليه. غير أنّ الشمس أيضًا تموت، وفي يوم من الأيام كفّ الغرب، الذي نسي الجحيم منذ زمن طويل، عن الإيمان

---

(١) ماكس فيبر، الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، لندن ١٩٦٥، ص ٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص٨٠: "... تقويم القيام بالواجب في الشؤون الدنيوية على أنّه الشكل الأرفع الذي يمكن للنشاط الأخلاقي لدى الفرد أن يتّخذه... أسبغ على النشاط الدنيوي دلالة دينية حتمية، و... خلق فكرة النداء بهذا المعنى".

بالجنة. كما قرّر ملايين البشر، في الوقت ذاته، أنّ اثنتي عشرة أو أربع عشرة ساعة من العمل كلِ يوم شيءٌ باهظ حقًا. وباختزال العمل البرجوازي إلى جزء من الحياة الإنسانية متضائل باطراد، ولا تبعث فيه آمال الخلاص الغامضة شيئًا من روحها، بدا هذا العمل، لأول مرّة، في ضوءٍ حقيقيٍ، متواضعٍ حقًا. ويعود سحر أعمال ماركس وفيبر إلى حقيقة أنَّ كليهما قد حاولا - وإن يكن بطريقتين جدّ مختلفتين، ولا يمكن التسوية بينهما إلى حدٍّ ما- أن يخلعا على العمل معنىً دنيويًا صارمًا: حيث تبدو، في هذا الضوء، نظرية إعادة التملّك الجماعي والواعي للعمل ونظرية التسامي على أنهما الوهمان الجريئان الأخيران اللذان أنتجتهما الثقافة الغربية عن نفسها.

فقد اتّخذت الأمور مسارًا مختلفًا حقًا. ولم ينتج القرن العشرون ثقافةً جديدةً للعمل ضمن العمل: بل وسّع الهوّة بين العمل والثقافة. ولم يعد ثمّة أحد في الغرب يؤمن بأنّ العمل يمكن أن يضفي دلالةً على العالم، شأنه شأن السياسة التي يصحّ عليها القول ذاته. وتلك القيم التي من أجلها يعتبر الجميع أنّ الحياة تستحق أن تُعاش باتت تُلْتَمَس الآن في مكان آخر: فالعمل والسياسة يمكن احتمالهما - وليس أكثر من احتمالهما- فقط بقدر ما يفسحان المجال للدخول إلى هذا المكان الآخر الذي انقطعت كلّ صلةٍ له بهما.

واعتقادي أنَّ هذا الوضع غير مسبوق في التاريخ. ويصعب القول إلى متى يمكن أن يبقى مجتمع يغذّي بنفسه مثل هذا الرأي، والأصعب أن نحدّد ما الذي يمكن أن يحلّ محلّه. وعلى الرغم من إدراكي أنَّ شعر توماس ستيرنز إليوت لا بدّ أن يبدو، عند هذا الحدّ، بعيدًا ونائيًا أشدّ النأي، فإنَّ علينا أن نقرّ بأننا نفعل أقصى ما بوسعنا لكي نضمن لآخر بيتين في قصيدته الرجال الجوف - واللذين باتا الآن هما نفسيهما ملكية مبتذلة من ملكيات الثقافة الجماهيرية- أن يثبتا أنهما كانا ضَرْبًا من النبوءة:

"على هذا النحو ينتهي العالم

لا بِدَويٍّ عنيفٍ بل بنشيج"

مُلحق

"لم يعد الأدب القوميّ يعني الكثير في هذه الأيام: لقد بدأ عصر الأدب العالمي، وعلى الجميع أن يسهموا في التعجيل بقدومه".

هذا الكلام هو لغوته، بالطبع، في حديثه مع إيكرمان في العام ١٨٢٧؛ أمّا ماركس وإنجلز، بعد عشرين عامًا، في العام ١٨٤٨، فقالا:

"أحادية الجانب وضيق الأفق القوميان يغدوان مستحيلين أكثر فأكثر، ومن الآداب القومية والمحلية الكثيرة، ينهض أدب عالميّ".

أدبٌ عالميّ (weltliteratur): هذا ما كان يدور في خلد غوته وماركس. ليس أدبًا "مقارنًا"، بل أدب عالمي: الرواية الصينية التي كان غوته يقرؤها في فترة ذلك الحديث، أو برجوازية البيان الشيوعي، التي "أضفت طابعًا كوسموبوليتيًا على الإنتاج والاستهلاك في كلّ بلد". حسنٌ، دعوني أعبّر عن الأمر بصورة أبسط: الأدب المقارِن لم يَرْقَ إلى هذه البدايات. فقد كان مشروعًا فكريًا أكثر تواضعًا بكثير، مقتصرًا بصورة أساسية على أوروبا الغربية، ويدور في معظم الأحيانَ حول نهر الراين (حيث يعمل فقهاء اللغة الألمان على الأدب الفرنسي).

ذلك هو تكويني الفكري، والعمل العلمي له حدود على الدوام. لكن الحدود تتغيّر، واعتقادي أنّه قد آن الأوان لنعود إلى ذلك الطموح القديم إلى أدبٍ عالميّ: فالأدب من حولنا هو الآن منظومة كوكبية على نحوٍ لا تخطئه العين. والسؤال، في حقيقة الأمر، ليس ما ينبغي أن نفعله، بل كيف. فما الذي تعنيه دراسة الأدب العالمي؟ وكيف نقوم بهذه الدراسة؟ إنني أعمل على السرد الأوروبي الغربي بين ١٧٩٠ و ١٩٣٠، وأشعر أنني أَشْبَهُ بالمدّعي خارج بريطانيا وفرنسا. أدبٌ عالميّ؟

لا شكّ أنَّ كثيرًا من الأشخاص قد قرأوا أكثر مما قــرأت وأفــضل، إلا أنَّ الكلام يدور هنا حول مئات اللغات والآداب. ولذلك يصعب أن تكون قراءة "المزيد" هي الحلّ. خاصةً أننا لم نبدأ إلا للتوّ بإعادة اكتشاف ما تدعوه مارغريــت كــوهِن "ذلك القَدْر الهائل من غير المقروء". "إنني أعمل على السرد الأوروبــي الغربــي، الخ...". ليس تمامًا، فأنا أعمل على ذلك الجزء المعتمد والمكرّس من هذا الــسرد، والذي لا يشكّل حتى ١% من الأدب المنشور. ومرّة أخرى، لا بدّ أن يكون بعض البشر قد قرأوا أكثر مني، لكن المسألة أنَّ هنالك ثلاثين، أربعين، خمــسين، ســتين ألفًا من الروايات البريطانية في القرن العشرين، لا أحد يعلــم حقًّــا أيّهــا الــرقم الصحيح، لم يسبق لأحد أن قرأها جميعًا، ولن يفعل. ومن ثمَّ، فإنَّ هناك الروايــات الفرنسية، والأرجنتينية، والأميركية...

قراءة "المزيد" أمرٌ حسن على الدوام، لكنها ليست الحلّ(١)

ربما كان شيئًا كثيرًا أن نقبض على العالم وعلى غير المقروء في آنٍ معًــا. لكني أحسب فعلاً أنّها فرصتنا العظيمة، لأنَّ الضخامة المطلقة التي تَسِمُ هذه المهمّة تبيّن أنَّ الأدب العالمي لا يمكن أن يكون أضخم؛ فهو ما نقوم به أصلاً، مع شــيء من الزيادة. غير أنّ الأمر ينبغي أن يكون مختلفًا. والمقــولات ينبغــي أن تكــون مختلفة. ذلك أنَّ "ما يحدِّد مجال العلوم المختلفة ليس الترابط الداخلي "الفعليّ" بــين "الأشياء"، بل الترابط الداخلي المفاهيمي بين المشكلات. وما يبرز من "علمٍ" جديــدٍ إنّما يبرز من السعي وراء مشكلة جديدة بمنهج جديد"،(٢) كما يقول ماكس فيبر. تلك هي المسألة: الأدب العالمي ليس موضوعًا، بل مشكلة، مشكلة تتطلب منهجًا نقــديًا جديدًا: وما من أحد قطّ سبق أن توصّل إلى منهجٍ بمجــرّد قــراءة المزيــد مــن النصوص. فليست تلك هي الطريقة التي تولد بها النظريات؛ فهي تحتاج، لكي تبدأ، إلى قفزة، إلى رهان، إلى فرضية.

---

(١) أتناول مشكلة ذلك القدر الهائل من غير المقروء في مقالة بعنوان "مسلخ الأدب"، سوف تُنشَر في عــدد خاص من Modern Language Quarterly يدور حول "الشكلانية والتاريخ الأدبي"، ربيع ٢٠٠٠.

(٢) ماكس فيبر، "الموضوعية في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية"، ١٩٠٤، في كتاب منهجيــة العلــوم الاجتماعية، نيويورك ١٩٤٩، ص٦٨.

الأدب العالمي: واحد وغير متكافئ

سوف أستعير هذه الفرضية البدئية من مدرسة النظام-العالم في التاريخ الاقتصادي، تلك المدرسة التي ترى أنَّ الرأسمالية العالمية هي نظام واحد، وغير متكافئ في آنٍ معًا: حيث يتّسم بوجود مركز وهامش (وشبه هامش) مرتبطين معًا في علاقة من عدم التكافؤ المتنامي. واحد، وغير متكافئ: أدبٌ واحد (أدبٌ عالميّ، واحد، كما هو عند غوته وماركس)، ولعلّه من الأفضل القول، نظام أدبيّ عالمي واحد (من الآداب المرتبطة فيما بينها)؛ غير أنّه نظام مختلف عمّا كان يأمله غوته وماركس، لأنّه غير متكافئ على نحوٍ عميق. يقول روبرتو شوارز في مقالة رائعة عن "استيراد الرواية إلى البرازيل:

> **"إنَّ الدَّين الخارجي هو أمر حتميّ في الآداب البرازيلية شأنه في المجالات الأخرى. فهو، في العمل الذي يظهر فيه، ليس مجرد جزء يسهل الاستغناء عنه، بل سمة معقّدة من سماته"؛**[1]

ويقول إيتامار إيفن زوهار، وهو يتأمّل الأدب العبري:

> **"التداخل [هو] علاقة بين الآداب، يمكن على أساسها للأدب المَصْدَر... أن يغدو مصدر قروض مباشرة وغير مباشرة بالنسبة لـ... أدبٍ هدف... فليس ثمّة تناظر في التداخل الأدبيّ. ذلك أنَّ الأدب الهدف غالبًا ما يداخله الأدب المصدر الذي يتجاهله تجاهلاً تامًا"**[2]

---

(١) روبرتو شوارز، "استيراد الرواية إلى البرازيل وتناقضاته في أعمال روبرتو ألينكار"،١٩٧٧، في كتاب أفكار في غير موضعها، لندن ١٩٩٢، ص٥٠.

(٢) إيتامار إيفن زوهار، "قوانين التدّخل الأدبي" في كتاب الشعرية اليوم، ١٩٩٠، ص٥٤، ٦٢.

[استيراد الرواية، قروض مباشرة وغير مباشرة، دَيْن خارجيّ: لاحظ كيف تفعل الاستعارات الاقتصادية فعلها خفيةً في التاريخ الأدبيّ].

هذا ما يعنيه واحدٌ وغير متكافئ: مصير ثقافة (عادةً ما تكون ثقافةً من الهامش، كما يقول مونتسيرات إيغليسياس سانتوس)[1] تقاطعها وتبدّلها ثقافةٌ (من المركز) "تتجاهلها تجاهلاً تامًا". وإنّه لسيناريو مألوف هذا الانعدام للتناظر في القوة الدولية. وسوف أقول المزيد لاحقًا عن "الدَّيْن الخارجي" الذي يشير إليه شوارز كسمة أدبية معقدة. أمّا الآن، فاسمحوا لي أن أتهجّى العواقب التي يمكن أن تترتّب على أخذ قالب تفسيريّ من التاريخ الاجتماعي وتطبيقه على التاريخ الأدبيّ.

القراءة البعيدة

سبق لمارك بلوخ، وهو يكتب عن التاريخ الاجتماعي المقارن، أنْ سَكّ "شعارًا" أثيرًا، كما أسماه، هو: "سنوات من التحليل من أجل يوم من التركيب"؛[2] وإذا ما قرأتَ بروديل أو والرشتاين فسوف ترى في الحال ما كان يدور في خلد بلوخ. فنصّ والرشتاين، أي "يومه من التركيب"، لا يشغل سوى ثلث الصفحة، أو ربعها، وربما نصفها؛ أمّا البقية فهي مقبوسات واستشهادات (١٤٠٠ استشهاد، في المجلد الأول من كتابه النظام – العالم الحديث). سنوات من التحليل؛ تحليل الآخرين، الذي تركّبه صفحة والرشتاين في ضَربٍ من النظام.

---

(١) مونتسيرات إيغليسياس سانتوس، "النظام الأدبيّ: النظرية الأمبريقية ونظرية الأنظمة المتعددة" في كتاب ضروب من التقدّم في نظرية الأدب، تحرير داريو فيلانوفا، سانتياغو دي كومبوستيلا ١٩٩٤، ص٣٣٩: "من المهم الإلحاح على أنّ التداخلات غالبا جدًا ما تحصل في هامش النظام".

(٢) مارك بلوخ، "من أجل تاريخ مقارن للمجتمعات الأوروبية"، في Revue de synthese historique، ١٩٢٨.

والآن، إذا ما أخذنا هذا النموذج على محمل الجدّ، فإنَّ دراسة الأدب العالمي سيكون عليها بصورةٍ ما أن تعيد إنتاج هذه "الصفحة" - أي هذه العلاقة بين التحليل والتركيب - في المجال الأدبي. غير أنَّ التاريخ الأدبي، في هذه الحالة، سرعان ما سيغدو مختلفًا أشدّ الاختلاف عمّا هو عليه الآن: حيث سيغدو "مُستَعْمَلاً": رقعةً مستمدَّة من بحث آخرين، دون قراءة نصّية مباشرة مُفرَدة. وسوف يظلّ طَمُوحًا، بل سيكون طَمُوحًا أكثر من ذي قبل (أدبٌ عالمي!)؛ لكن هذا الطموح سيكون الآن متناسبًا طردًا مع المسافة التي تفصلنا عن النصّ: فكلما ازداد طموح المشروع، وَجَبَ أن تكون المسافة أبعد.

ولأنَّ الولايات المتحدة هي بلد القراءة القريبة، لا أتوقع لهذه الفكرة أن تحظى بالشعبية هناك. لكن مشكلة القراءة القريبة (في تجسيداتها جميعًا، من النقد الجديد إلى التفكيك) هي أنها تعتمد بالضرورة على مجموعة بالغة الصِّغَر من النصوص المُعتَمَدَة المُكَرَّسَة. ولعل ذلك أن يكون قد غدا الآن منطلقًا غير واعٍ وخفيًا، غير أنّه منطلق قاس وصارم على الرغم من ذلك: فأنت لا توظّف كلّ هذا القَدْر في النصوص الفردية إلا حين تحسب أنَّ قلّةً قليلةً منها وحسب هي المهمّة فعلاً. وإلاّ، لما كان لذلك معنى. وإذا ما أردتَ أن تنظر أبعد من النصوص المعتمدة المكرّسة (وهذا ما يفعله الأدب العالمي، بالطبع: وسوف يكون ضربًا من العبث السخيف إنْ لم يفعله!) فإنَّ القراءة القريبة لن تكون مفيدة. فهي ليست مُصَمّمَة لكي تفعل ذلك، بل مُصَمَّمة لكي تفعل العكس. وهي، في جوهرها، ضربٌ من التمرين اللاهوتي- تناولٌ بالغ الوقار لقلّة قليلة من النصوص التي تُؤخَذ بجدية بالغة- في حين أنَّ ما نحتاجه حقًا هو ضَربٌ من العقد مع الشيطان: فنحن نعلم كيف نقرأ النصوص، فدعونا نتعلّم الآن كيف لا نقرؤها. القراءة البعيدة: حيث البعد، مرّةً أخرى، هو شرط المعرفة: إذْ يتيح لك أن تركّز على وحدات أصغر بكثير أو أكبر بكثير من النصّ: تقنيات، ثيمات، مجازات، أو أجناس وأنظمة. وإذا ما اختفى النصّ ذاته، بين بالغ الصغر وبالغ الكبَر، فتلك واحدة من الحالات التي يمكن للمرء فيها أن يقول على نحوٍ مبرَّر: الأقلّ هو الأكثر. وإذا ما أردنا أن نفهم النظام في كلّيته، فلا بدّ أن نقبل بضياع بعض الأشياء. فنحن ندفع ثمن المعرفة

النظرية على الدوام: حيث الواقع غنيّ إلى ما لا نهاية؛ أما المفاهيم فمجرّدة، وفقيرة. لكن هذا "الفقر" على وجه التحديد هو ما يمكّننا من الإمساك بها وتدبّرها، وهو ما يمكننا، إذًا، من المعرفة. وهذا هو السبب في أنّ الأقلّ هو الأكثر بالفعل.(١)

الرواية الأوروبية الغربية: قاعدة أم استثناء؟

دعوني أضرب لكم مثلاً على اقتران القراءة البعيدة والأدب العالمي. وهو مَثَل، وليس نموذجًا؛ كما أنه مَثَلي بالطبع، إذْ يقوم على المجال الذي أعرفه (حيث يمكن للأمور أن تكون مختلفة جدًا في غير مكان). منذ بضع سنوات خلت، لاحظ فريدريك جيمسن، في تقديمه كتاب كوجين كاراتاني أصول الأدب الياباني الحديث، أنّه عند إقلاع الرواية اليابانية الحديثة، "لم يكن بالإمكان صهر مادة التجربة الاجتماعية اليابانية الخام والنماذج الشكلية المجردة في بناء الرواية الأوروبية ذلك الصهر التام"؛ وقد أشار بهذا الصدد إلى كتاب ماساو ميوشي شركاءالصمت وإلى كتاب ميناكشي موخرجي الواقعية والواقع (وهو دراسة عن الرواية الهندية الباكرة)(٢)، فهذان الكتابان كثيرًا ما يعودان إلى "المشكلات"(وهذا مصطلح موخرجي) المعقدة الناشئة عن اللقاء بين الشكل الغربي والواقع الياباني أو الهندي.

ولقد أثار اهتمامي أن أجد الوضع ذاته في ثقافات مختلفة اختلاف الهند واليابان؛ وأثار اهتمامي أكثر أنَّ روبرتو شوارز كان قد كشف بصورة مستقلة هذا النموذج ذاته في البرازيل. وهكذا، شرعتُ، في النهاية، باستخدام هذه القطع من الأدلّة في تأمّل العلاقة بين الأسواق والأشكال؛ ثمَّ رحت أتعامل مع تبصّر جيمسن،

---

(١) إذا ما استشهدنا بماكس فيبر مرّة أخرى، نجد أنّه يقول: "المفاهيم هي في المقام الأول أدوات تحليلية للقبض الفكري على المعطيات الأمبريقية". ("الموضوعية في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية" ص ١٠٦). وكلما اتسع الحقل الذي يودّ المرء دراسته، لا بدّ أن تزداد الحاجة إلى "الأدوات" المجرّدة القادرة على أن تقبض على الواقع الأمبريقي.

(٢) فريدريك جيمسن، "في مرآة حداثات بديلة"، في كتاب كوجين كاراتاني أصول الأدب الياباني الحديث، دورهام- لندن ١٩٩٣، ص xiii.

دون أن أعلم حقًّا ما كنت أفعله، كما لو أنّه – على المرء أن يكون محترسًا دومًا إزاء هذه المزاعم، غير أنه ما من سبيل آخر للتعبير في حقيقة الأمر – كما لو أنه قانون للتطور الأدبي: في الثقافات التي تنتمي إلى هامش النظام الأدبي (أي جميع الثقافات تقريبًا، داخل أوروبا وخارجها)، لا تنشأ الرواية الحديثة في البداية كتطور مستقلّ بل كتسوية بين تأثير شكليّ غربي (فرنسي أو إنجليزي في العادة) ومواد محلية.

ثم توسّعتْ هذه الفكرة الأولية لتغدو مجموعة صغيرة من القوانين(1)، وكان الأمر بأجمعه بالغ الإثارة، لكنه...لم يكن بَعْد سوى فكرة؛ أو ضَرْب من الحَدْس لا بدّ من اختباره، على نطاق واسع ربما، ولذلك قررت أن أتتبّع موجة انتشار الرواية الحديثة (تقريبًا: منذ العام ١٧٥٠ إلى العام ١٩٥٠) في صفحات التاريخ الأدبيّ: غاسبيريتي وغوسكيلو عن شرق أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر(2)؛ توسكي ومارتي لوبيز عن جنوب أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر(3)؛ فرانكو وسومِر

---

(١) كنت قد بدأت برسم الخطوط العريضة لهذه القوانين في الفصل الأخير من كتابي أطلس الرواية الأوروبية ١٨٠٠– ١٩٠٠ (فيرسو: لندن ١٩٩٨)، وذلك على النحو التالي: ثانيًا، عادةً ما تمّهد للتسوية الشكلية موجةٌ كاسحة من الترجمات الأوروبية الغربية؛ ثالثًا، هذه التسوية تكون مزعزعة وبعيدة عن الاستقرار بوجه عام (يصوّر ميوشي ذلك بأنه "برنامج مستحيل" بالنسبة للروايات اليابانية)؛ لكن تلك الحالات النادرة التي يتحقق فيها هذا البرنامج المستحيل، تشكّل، رابعًا، ثورات شكلية أصيلة.

(٢) يقول ديفيد غاسبيريتي في كتابه نشوء الرواية الروسية (دي كالب ١٩٩٨، ص٥): "نظرًا لتاريخ تلك المرحلة التي شهدت تشكل الرواية الروسية الباكر، لا عجب أنّ هذه الرواية قد اشتملت على حشد من الأعراف التي كانت شائعة في الأدبين الفرنسي والبريطاني". وتقول هيلينا غوسكيلو، في تقديمها لكتاب إغناسي كراسيكي مغامرات السيد نيكولاس ويسدوم (إيفانستون ١٩٩٢، ص xv): "تتمثل الطريقة الأكثر خصوبة لقراءة هذا الكتاب في قراءته في سياق الأدب الأوروبي الغربي الذي اتكأ عليه كثيرًا طلبًا للإلهام".

(٣) يقول لوقا توسكي في سياق الكلام على السوق السردية الإيطالية حوالي العام ١٨٠٠: "كانت هناك حاجة للمنتجات الأجنبية، وكان على الإنتاج أن يمتثل". في كتاب Il viaggio del narrare، تحرير ماسيمو سالتافيوزو، فلورنسة ١٩٨٩، ص١٩. وتقول إليزا مارتي لوبيز إنه بعد جيل من ذلك التاريخ، وفي أسبانيا، "لم يكن القراء مهتمين بأصالة الرواية الإسبانية؛ فقد كانت رغبتهم الوحيدة هي التمسّك بتلك النماذج الأجنبية التي ألفوها". ولذلك تستنتج ماري لوبيز أنّ من الممكن القول إنّ الرواية الإسبانية بين ١٨٠٠ و١٨٥٠ "كانت تكتَب في فرنسا" (إليزا ماري لوبيز، " La orfandad de la novela espanola: political editorial y creacion literaria a medidos del siglo XIX"، في Bulltin Hispanique، ١٩٩٧).

عن أميركا اللاتينية في أواسط القرن[١]؛ فرايدن عن الروايات البيديشية في ستينيات القرن التاسع عشر[٢]؛ موسى وسعيد وآلن عن الروايات العربية في سبعينيات القرن التاسع عشر[٣]؛ إيفين وبارلا عن الروايات التركية في السنوات ذاتها[٤]؛ أندرسون عن رواية Noil Me Tangere الفليبينية، المنشورة في العام ١٨٨٧، زهاو ووانغ عن القصّ الصيني في عهد الكنغ عند منقلب القرن [التاسع عشر[٥]]؛ أوبتشينا وإيريل وكوايسون عن الروايات الإفريقية بين عشرينيات القرن

(١) يقول جان فرانكو في كتابه الأدب الإسباني-الأميركي، كيمبرج ١٩٦٩، ص٥٦: "من الواضح، أنّ الطموحات البعيدة لم تكن بالكافية. فالرواية الإسبانية الأميركية في القرن التاسع عشر غالبًا جدًا ما كانت ساذجة وخرقاء، بحبكة مُستهلَكة مُستمَدّة من الرواية الرومانسية الأوروبية المعاصرة". وتقول دوريس سومر، في كتابها قصص أساسية: الرومانسيات القومية في أميركا اللاتينية، بيركلي- لوس أنجلوس ١٩٩١، ص٣١-٣٢ : "إذا ما كان الأبطال والبطلات في الروايات الأميركية اللاتينية في أواسط القرن التاسع عشر يرغبون واحدهم في الآخر تلك الرغبة المفعمة بالأهواء والتي تتخطى الأطر التقليدية... فإنّ تلك الأهواء لعلها ما كانت لتزدهر قبل جيل من ذلك. والحال، أنّ العشاق المُحدَثين كانوا قد تعلموا التحليق باستيهاماتهم الإيروسية من خلال قراءة الرومانسيات الأوروبية التي كانوا يأملون تحقيقها على أرض الواقع".

(٢) يقول كين فرايدن، في كتابه القصّ البيدشي الكلاسيكي، ألباني ١٩٩٥، ص X: "لقد حاكى الكتّاب البيديشون محاكاة ساخرة عناصر متنوعة في الروايات والقصص الأوروبية وتملّكوها، وأدمجوها، وعدّلوها".

(٣) يورد متى موسى، في كتابه أصول القصّ العربي الحديث، ١٩٧٠، الطبعة الثانية ١٩٩٧، ص ٩٣، قول الروائي يحيى حقي إنه لا ضير في الاعتراف بأنّ القصة الحديثة قد جاءت إلينا من الغرب. وأولئك الذين وضعوا أسسها هم أشخاص تأثّروا بالأدب الأوروبي، خاصة الأدب الفرنسي. فعلى الرغم من أنّ روائع الأدب الإنجليزي كانت قد ترجمت إلى العربية، إلا أنّ الأدب الفرنسي كان ينبوع قصتنا. ويقول إدوارد سعيد، في كتابه بدايات،١٩٧٥، نيويورك ١٩٨٥، ص٨١، :"لقد عرف الكتاب العرب الروايات الأوروبية في لحظة ما وبدءوا يكتبون أعمالا تشبهها". ويقول روجر آلن، في كتابه الرواية العربية، سيراكوس ١٩٩٥، ص١٢: "على الصعيد الأدبي، أدّت الصلات المتزايدة مع الآداب الغربية إلى ترجمة الأعمال القصصية الأوروبية إلى العربية، وتلا ذلك تبنّي هذه الأعمال ومحاكاتها، ثم بلغ الأمر ذروته بظهور تقليد محلي من القصّ الحديث المكتوب بالعربية".

(٤) يقول أحمد إيفين، في كتابه أصول الرواية التركية وتطورها، مينيابوليس ١٩٨٣، ص ١٠ :"كتب أول الروايات في تركيا أفراد من الانتلجينسيا الجديدة، كانوا يعملون في الخدمات الحكومية وتأثّروا بالأدب الفرنسي". ويقول جاك بارلا، في مقالة ستنشر قريبًا بعنوان "الحكواتية الراغبون والحكايات الهاربة:دون كيخوتة تقرأ ثانية، في استانبول هذه المرة": "لقد جمع الروائيون الأتراك الأوائل بين الأشكال السردية التقليدية والأمثلة المستمدة من الروايات الغربية".

(٥) يقول هنري زهاو، في كتابه السارد القلق: القصّ الصيني من التقليدي إلى الحديث، أكسفورد ١٩٩٥، ص ١٥٠ :"لعل التخلع السردي في ترتيب الأحداث المتعاقب أن يكون الانطباع الأبرز الذي تلقاه كتاب الكنغ المتأخرون حين قرأوا القصّ الأوروبي أو ترجموه. ولقد حاولوا، في البداية، أن يردّوا نتيجة الأحداث إلى نظام هذه الأحداث السابق على السرد ويرتبوها ضمنه. وحين لم يكن مثل هذا الترتيب ممكنا أثناء الترجمة، كانوا يقحمون ملاحظة يعتذرون فيها عن تعذر ذلك...والمفارقة، أنّ المترجم، حين كان يبدّل الأصل ولا يكتفي باتباعه، لم يكن يشعر بضرورة إضافة مثل هذه الملاحظة=

العشرين وخمسينياته[١] (فضلاً، بالطبع، عن كاراتاني، ميوشي، موخرجي، إيفن زوهار وشوارز). أربع قارات، مئتا عام، أكثر من عشرين دراسة نقدية مستقلة، كلّها متّفقة على أنّه: حين تشرع ثقافةٌ بالتحرك صوب الرواية الحديثة، فإنَّ ذلك يكون على الدوام على هيئة تسوية بين شكل أجنبي ومواد محلية. لقد اجتاز "قانون" جيمسن الاختبار، وإن يكن أول اختبار، على أيّ حال[٢]. والأهمّ من ذلك عمليًا، هو أنّه يقلب تمامًا ذلك التفسير التاريخي القارّ لهذه الموضوعات: لأنه حين يكون للتسوية بين الأجنبي والمحلي مثل هذا الحضور الكليّ، فإنَّ تلك السُّبُل المستقلة التي عادةً ما تُعتَبَر القاعدة في نشوء الرواية (السبيل الإسباني، الفرنسي، وخاصةً البريطاني) لا تعود القاعدة على الإطلاق، بل الاستثناء. صحيحٌ أنها جاءت أولاً، لكنها ليست المثال أو النموذج المعهود. ذلك أنَّ "المثال" في نشوء الرواية هو كراسيكي، وكمال، وريزال، وماران، وليس ديفو.

=الاعتذارية". ويقول ديفيد ديروي وانغ، في كتابه روعة نهاية القرن: الحداثات المكبوتة في القصّ الصيني أواخر عهد الكنغ١٨٤٩-١٩١١، ستانفورد ١٩٩٧، ص ٥-١٩ :"لقد جدّد الكتّاب في أواخر عهد الكنغميراتهم ذلك التجديد المفعم بالحماسة بعونٍ من النماذج الغربية. وإني لأرى في أواخر عهد الكنغبداية ما هو "حديث" في الأدب الصيني لأنَّ سعيَ الكتاب وراء الجدّة لم يعد محتوىً داخل حواجز محدّدة داخليًا بل غدت تحدّده على نحوٍ لا فكاك منه تلك الأفكار، والتقنيات، والقوى المزدحمة متعددة اللغات، والعابرة للثقافات في أعقاب التّوسّع الغربي في القرن التاسع عشر".

(١) يقول إيمانويل أوبِتشينا، في كتابه الثقافة والتقليد والمجتمع في الرواية غرب إفريقيا: "من العوامل الأساسية التي شكّلت الروايات التي كتبها كتاب محليون في غرب إفريقياواقعة أنها ظهرت بعد الروايات التي كتبها عن إفريقيا كتاب من غير الأفارقة... فالروايات الأجنبية تجسّد عناصر كان على الكتّاب المحليين أن يظهروا ردّة فعلهم حيالهاحين يشرعون بالكتابة". وتقول أبيولا إيريل، في كتابها التجربة الإفريقية في الأدب والإيديولوجيا، بلومنغتون ١٩٩٠، ص ١٤٧ :"إنَّ أول رواية تثير الاهتمام في داهومي هيدوجوسيمي... ذلك أنها تجربة في إعادة صياغة الأدب الشفوي الإفريقي في قالب رواية فرنسية". ويقول آتو كوايسون، في كتابه تحولات استراتيجية في الكتابة النيجيرية، بلومنغتون ١٩٩٧، ص ١٦٢: "إنَّ عقلانية الواقعية هي ما بدا كافيًا لإنجاز المهمّة المتمثّلة بتشكيل هوية قومية عند نقطة التقاء الوقائع العالمية وتضافرها... ولقد توزّعت عقلانية الواقعية في نصوص متنوعة تنوّع الصحف، وسوق أونتيشا الأدبي، وفي العناوين الأولى لسلسلة الكتاب الأفارقة الذين سيطروا على خطابات تلك الفترة".

(٢) في الحلقة البحثية التي قدّمت فيها هذا النقد "المُستعمل" لأول مرة، طرحت عليَّ سارة غولشتين سؤالاً بالغ الوجاهة والصراحة: "لقد قررتَ أن تعتمد على النقاد الآخرين. حسنٌ. ولكن ماذا لو كانوا على خطأ؟" وكان ردّي : "إذا ما كانوا على خطأ، فأنت على خطأ أيضًا، وسرعان ما تعلمين ذلك، لأنك لن تجدي أيّ إثبات- لن تجدي غوسكيلو، ومارتي لوبيز، وسومر وإيفين، وزهاو، وإيريل... ولن يقتصر الأمر على عدم إيجادك أي إثبات إيجابي؛ فعاجلا أو آجلا ستجدين أنك لست بالقادرة على تفسير ضروب الوقائع جميعًا، وأنّ فرضياتك زائفة، بالمعنى الشهير الذي يعطيه كارل بوبر للزيف، وينبغي أن نلقي بعيدًا بهذه الفرضيات. ومن حسن الحظ أن الأمر ليس كذلك إلى الآن، وأنّ تبصّر جيمسن لا يزال قائمًا.

تجارب مع التاريخ

انظر إلى الجمال في اقتران القراءة البعيدة والأدب العالمي: إنهما يسيران ضدّ تيار الكتابة القومية للتاريخ. وهما يفعلان ذلك على هيئة تجربة. فأنت تحدّد وحدةً للتحليل (كالوحدة التي نطرحها هنا، وهي التسوية الشكلية)(١)، ثم تقتفي تحولاتها في بيئات شتّى(٢)، إلى أن يغدو التاريخ الأدبي بأجمعه، في الحالة المثلى، سلسلةً طويلة من التجارب المترابطة: "حوارًا بين الواقعة والخيال". كما يقول بيتر ميداوار: "بين ما يمكن أن يكون حقيقيًا، وما هو عليه الحال بالفعل"(٣). فهذه كلمات تناسب هذا البحث، الذي اتّضح في سياقه، بينما كنتُ أقرأ زملائي المؤرّخين، أنّ اللقاء بين الأشكال الغربية والواقع المحلّي قد أفضى في كلّ مكان إلى تسوية بنيوية – كما تنبّأ القانون– غير أنّه اتّضح أيضًا أنّ هذه التسوية ذاتها قد اتخذت أشكالاً مختلفة شتّى. ففي بعض الأحيان، خاصةً في آسيا النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مالت هذه التسوية لأن تكون مزعزعة وبعيدة عن الاستقرار(٤): "برنامجًا

(١) لأغراض عملية، كلما اتّسع الفضاء الجغرافي الذي تريد أن تدرسه، كلما وجب أن تصغر وحدة التحليل: مفهوم (في حالتنا)، تقنية، مجاز، وحدة سردية محدودة، وأشياء مثل هذه. وفي مقالة قادمة، آمل أن أرسم الخطوط العريضة لانتشار "الجدّية" الأسلوبية في روايات القرنين التاسع عشر وعشرين(علمًا أنّ"الجدّية" من الكلمات الأساسية في كتاب إيريك أورباخ المحاكاة).

(٢) إنّ الكيفية التي يمكن لنا أن نتخذ فيها عيّنة موثوقة – أي ما هي سلسلة الآداب القومية والروايات الفردية التي توفر لنا اختبارًا مُرضيًا لتنبؤات نظرية ما– هي بالطبع مسألة بالغة التعقيد. وعيّنتي في هذه الخطاطة الأولية (وتسويغها) تترك الكثير مما نرّغب فيه.

(٣) يتابع ميداوار ليقول إنّ البحث العلمي "يبدأ كقصة عن عالم ممكن، وينتهي كقصة عن حياة فعلية، بقدر ما يمكننا أن نجعله كذلك". ولقد أورد جيمس بيرد كلمات ميداوار هذه في كتابه عالم الجغرافيا المتغيّر، أكسفورد ١٩٩٣، ص ٥. ويقدّم بيرد نفسه طبعة بالغة الأناقة من النموذج التجريبي.

(٤) بصرف النظر عن كتابات ميوشي وكاراتاني (عن اليابان)، وموخرجي (عن الهند)، وشوارز (عن البرازيل)، فإنّ التناقضات التي ينطوي عليها هذا الجمع أو التركيب والزعزعة التي تسمُ التسوية الشكلية غالبًا ما يشار إليها في الأدبيات التي تتناول الرواية التركية والصينية والعربية. فلدى تناوله رواية نامق كمال انتباه، يشير أحمد إيفين إلى أنّ "دمج الثيمتين، الأولى القائمة على الحياة العائلية التقليدية والأخرى القائمة على توق امرأة عاهرة، يشكل أول محاولة في القصّ التركي للتوصّل إلى نمط من البعد النفسي الذي يُلحَظ في الروايات الأوروبية ضمن إطار موضوعات من الحياة التركية. غير أنّ تنافر الثيمتين والاختلاف في درجة الإلحاح المركز على كل منهما يفضيان إلى تلم وحدة الرواية. فالعيوب البنيوية في رواية انتباه هي أعراض للفروق بين منهجية واهتمامات التقليد الأدبي التركي من جهة أولى ومنهجية واهتمامات الرواية الأوروبية من جهة أخرى". (أحمد إيفين، أصول=

مستحيلاً"، كما يقول ميوشي عن اليابان(١). وفي أحيان أخرى لم يكن الأمر كذلك: ففي بداية الموجة ونهايتها، على سبيل المثال (بولندا، إيطاليا، وأسبانيا من جهة أولىُ؛ وغرب إفريقيا من جهة ثانية)، يصف المؤرِّخون روايات كانت لديها، بلا

=الرواية التركية وتطورها، ص ٦٨). أمّا تقويم جيل بارلا لمرحلة التنظيمات فيبدي ملاحظةً مماثلة: "وقفت خلف الميل إلى التجديد إيديولوجيا عثمانية سائدة ومسيطرة أعادت صياغة الأفكار الجديدة في قالب يلائم المجتمع العثماني. غير أنَّ القالب كان من المفترض فيه أن يحمل إبستمولوجيتين مختلفتين تقومان على مقدمات لا سبيل إلى التوفيق بينهما. وكان لا بدّ لهذا القالب من أن يتصدّع، وكان لا بدّ للأدب، بهذه الطريقة أو تلك، من أن يعكس التصدّعات" (الحكواتية الراغبون والحكايات الهاربة: دون كيخوته يُقرأ ثانية، في استانبول هذه المرّة"). وفي تناوله رواية زينب (١٩١٣) التي كتبها محمد حسين هيكل، يكرر روجر آلن ما قاله شوارز وموخرجي ("إنه لمن السهل تمامًا أن نشير إلى مشكلات المغالطة النفسية هنا، حيث يتعرّف حامد، الطالب في القاهرة، على أعمال غربية تتناول الحرية والعدالة كأعمال جون ستيورات مل وهربرت سبنسر، ثم يتابع ذلك فيناقش مسألة الزواج في المجتمع المصري من ذلك المستوى الرفيع مع والديه اللذين لم يغادرا أعماق الريف المصري" (روجر آلن، الرواية العربية، ص ٣٤). أمّا هنري زهاو فيلحّ - بدءًا بعنوان كتابه،السارد القلق، الذي يفتتحه بنقاش رائعلقلق- على تلك التعقيدات المتولدة عن المواجهة بين الحبكات الغربية والسرد الصيني: "إنَّ إحدى السمات البارزة في القصّ الصيني في أواخر عهد الكنغهو ذلك التكرار لضروب التدخل في السرد بكثرة تفوق أي مرحلة سابقة من مراحل القصّ الصيني المحلي... فالكمّ الهائل من التوجيهات التي تحاول أن تفسّر التقنيات المُتبنّاة حديثًا تنمّ على قلق السارد حيال حالته المزعزعة... ويشعر السارد بتهديد ذلك التنوع في التفسير... وتغدو التعليقات الأخلاقية أكثر تحيّزًاوتجعل الأحكام يقينية لا تقبل النقاش"، وفي بعض الأحيان يكون الانجراف نحو إسراف السارد من ذلك النوع المفرط حتى إنَّ الكاتب قد يضحّي بالتشويق السردي "لكي يبيّن أنه خالٍ من كلّ عيب على الصعيد الأخلاقي" (السارد القلق، ص ٦٩-٧١).

(١) في بعض الحالات، لم تتح حتى ترجمات الروايات الغربية من المرور بكلّ ضروب الشَّقْلَبَة التي لا تصَدّق. ففي اليابان، في العام ١٨٨٠ ظهرت ترجمة سوبونتشي لرواية لامرمور تحت عنوان شومبو جوا [الربيع يتنفس قصة حب]، وسوبوتشي نفسه "لم يكن بالبعيد عن بتر واستئصال أجزاء من النصّ الأصلي حين تكون المادة غير ملائمة لجمهوره، أو عن تحويل مخيّلة سكوت إلى تعبيرات تتوافق على نحو دقيق مع لغة الأدب الياباني التقليدي" (مارلي غرابر رايان، "تعليق" على أوكيجومو لفوتاباتي شيمي، نيويورك ١٩٦٧، ص ٤١-٤٢). وفي العالم العربي، يقول متى موسى، "في كثير من الحالات كان مترجمو القصّ الغربي يأخذون حريتهم الواسعة وغير المحترسة في بعض الأحيان مع النصّ الأصلي لعمل ما. فيعقوب صرّوف لم يكتف بتغيير عنوان رواية سكوتتاليسمان إلىقلب الأسد وصلاح الدين، بل اعترف أيضًا بأنه أخذ حريته في الحذف، والإضافة، وتغيير أجزاء من هذا الرومانس لكي يناسب ما اعتقد أنه ذوق جمهوره... وقد غيّر مترجمون آخرون العناوين وأسماء الشخصيات والمحتويات، وذلك كما زعموا، لكي يجعلوا العمل المترجم أكثر قبولاً لدى قرّائهم وأكثر اتساقًا مع التقليد الأدبي المحليّ". (أصول القصّ العربي الحديث، ص ١٠٦). وينطبق هذا النموذج ذاته على أدب الكنغ المتأخر، حيث كان يُعبث بجميع الترجمات دون استثناء يُذكر... وقد تمثّلت أخطر طرائق العبث هذه بإعادة صياغة الرواية جميعًا لتحويلها إلى قصة بشخصيات صينية وخلفية صينية... ولقد عانى جميع هذه الترجمات تقريبًا من الاختصار... وغدت الروايات الأوروبية مجرّد خطاطات عريضة وسريعة، وبدت أشبه بالقصّ الصيني التقليدي" (هنري زهاو، السارد القلق، ص ٢٢٩).

شكّ، مشكلاتها الخاصة، لكنها لم تكن تلك المشاكل الناشئة عن الصدام بين عناصر لا يمكن التوفيق بينها[١].

لم أكن أتوقّع مثل هذا الطيف من النتائج، ولذلك ترددت في أول الأمر، ولم أدرك إلا لاحقًا أنَّ هذا ربمّا يكون الاكتشاف الأهمّ، إذْ يبيّن أن الأدب العالمي هو نظام بالفعل، لكنه نظام تنوّعات. نظام واحد، لكنه ليس موحَّدًا. ولقد حاول ضغط المركز الأنجلو-فرنسي أن يجعله موحَّدًا، لكنه لم يتمكّن قطّ من أن يمحوا واقع الاختلاف ذلك المحو الكامل. (انظر هنا، بالمناسبة، كيف أنَّ دراسة الأدب العالمي هي - حتمًا- دراسة للصراع على الهيمنة الرمزية عبر العالم). النظام واحد، لكنه ليس موحّدًا. وتبيّن لنا النظرة الاسترجاعية أنّه لم يكن بدّ من أن يكون كذلك: فإذا ما كانت الرواية قد نشأت بعد العام ١٧٥٠ في كلّ مكان كتسوية بين النماذج الأوروبية الغربية والواقع المحليّ، فإنَّ الواقع المحليّ كان مختلفًا باختلاف الأماكن، شأنه شأن التأثير والنفوذ الغربي الذي لم يكن متساويًا أيضًا: حيث كان في جنوب أوروبا حوالي العام ١٨٠٠، إذا ما عدنا إلى مَثَلي السابق، أقوى منه في غرب إفريقيا حوالي العام ١٩٤٠. والقوى الفاعلة في هذا الأمر لم تكفّ عن التغيّر، وكذا

(١) ما سبب هذا الاختلاف؟ ربما، لأن موجة الترجمات الفرنسية قد واجهت في جنوب أوروبا واقعًا محليًا (وتقاليد سردية محلية) لا تختلف عنها ذلك الاختلاف الكبير في النهاية، وتمثّلت عاقبة ذلك في أنّ الجمع بين الشكل الأجنبي والمادة المحلية كان يسيرًا. أما في غرب إفريقيا، فكان الحال بالعكس: فعلى الرغم من تأثّر الروائيين أنفسهم بالأدب الغربي، كانت موجة الترجمات أضعف بكثير منها في الأماكن الأخرى، وكانت الأعراف السردية المحلية من جانبها مختلفةً أشدّ الاختلاف عن مثيلاتها الأوروبية (لنتذكر الشفوية وحسب)؛ ولأنّ الرغبة في "التكنولوجيا الأجنبية" كانت تلك الرغبة الطفيفة نسبيًا - وأحبطتها مزيدًا من الإحباط، بالطبع، سياسات خمسينيات القرن العشرين المناهضة للاستعمار- فقد تمكنت الأعراف المحلية من أن تلعب دورها دون إزعاج نسبيًا. ويلحّ أوبتشينا وكوايسون على العلاقة السجالية بين روايات غرب إفريقيا الباكرةوالسرد الأوروبي: "يتمثّل الاختلاف الأبرز بين الروايات التي كتبها روائيون محليون من غرب إفريقيا وتلك التي كتبها روائيون غير محليين يستخدمون خلفية من غرب إفريقيا، بالموقع المهم الذي أعطاه الفريق الأول لتمثيل التقليد الشفوي، وغيابه الذي يكاد أن يكون كاملا لدى الفريق الآخر". (إيمانويل أوبتشينا، الثقافة والتقليد والمجتمع في الرواية غرب إفريقيا، ص ٢٥). ويقول آتو كوايسون، في كتابهتحولات استراتيجية في الكتابة النيجيرية، ص ١٦٤: "إنّ أفضل طريقة في الإشارة إلى ما وجدناه من استمرارية في التشكيل الاستراتيجي الأدبي هي ذلك الإلحاح المستمر على الأسطورية بدلا من الواقعية في تحديد الهوية... حيث يصعب أن نشك في أنّ هذا الأمر مُستمَدّ من معارضة مفاهيمية لما يُعتَبَر شكلا غبيًا من أشكال الواقعية. ومن المهمّ أن نلاحظ على هذا الصعيد أنّ حركة أعمال الكتاب الأفارقة الكبار، مثل أتشيبي وأرما ونغوجي، قد كانت انتقالا من بروتوكولات التمثيل الواقعي إلى بروتوكولات التجريب الأسطوري".

التسوية التي نجمت عن تفاعلها. وهذا، بالمناسبة، ما يفتح للمورفولوجيا المقارنة (أي الدراسة المنهجية لتنوّع الأشكال بتنوّع الأمكنة والأزمنة، والتي هي أيضًا ذلك السبب الوحيد الذي يُبقي على الصفة "مقارن" في عبارة الأدب المقارن) حقلاً مهولاً للبحث والاستقصاء: غير أنَّ المورفولوجيا المقارنة قضية معقدة، وتحتاج إلى بحث خاص.

الأشكال بوصفها تجريدات للعلاقات الاجتماعية

اسمحوا لي الآن أن أضيف بضع كلمات حول مصطلح "التسوية"، الذي أقصد به شيئًا يختلف قليلاً عمّا كان يدور في خلد جيمسن في تقديمه كتاب كاراتاني. فالعلاقة، عند جيمسن، هي علاقة ثنائية في جوهرها: "النماذج الشكلية المجرّدة الخاصة ببناء الرواية الغربية"، و"المادة الخام الخاصة بالتجربة الاجتماعية اليابانية": شكل ومحتوى، بصورةٍ أساسية[1]. أمّا بالنسبة لي، فالعلاقة ثلاثية: شكل أجنبي، مادة محلية، وشكل محلي. وبصورة أبسط بعض الشيء: حبكة أجنبية؛ شخصيات محلية؛ ومن ثمّ، صوت سارد محليّ: وهذا البعد الثالث على وجه التحديد هو الموضع الذي تبدو فيه هذه الروايات أشدّ زعزعة وابتعادًا عن الاستقرار، أو أشدّ قلقًا، كما يقول زهاو عن السارد في أواخر عهد الكنغ. وهذا له معناه: فالسارد هو قطب التعليق، والشرح، والتقويم، وحين تدفع "النماذج الشكلية" الأجنبية (أو الحضور الأجنبي الفعلي) الشخصيات إلى سلوكات غريبة (مثل بونزو، أو إيبارا، أو براس كوباس)، من الطبيعي أن يغدو التعليق قلقًا؛ مهذارًا، غريب الأطوار، بلا دقّة أو ضابط.

---

(١) أشار أنطونيو كانديدو إلى هذا الأمر ذاته في مقالة عظيمة، حيث قال: "نحن[أي آداب أمريكا اللاتينية] لم نخلق قطّ أشكالا تعبيرية أصيلة أو تقنيات تعبيرية أساسية، بالمعنى الذي نقصده حين نتكلم على الرومانسية، على مستوى الحركات الأدبية؛ أو حين نتكلّم على الرواية النفسية، على مستوى الأجناس؛ أو حين نتكلم على الأسلوب الحرّ غير المباشر، على مستوى الكتابة... فالنزعات المحلية المتنوعة لم ترفض قطّ استخدام الأشكال الأدبية المستوردة... ما كنّا نحتاجه هو اختيار موضوعات جديدة، وعواطف مختلفة" ("الأدب والتخلّف"، في الكتاب الذي حرّره سيزار فرنانديز مورينو وجوليو أورتيغا وإيفان أ. شولمان بعنوان أمريكا اللاتينية في أدبها، نيويورك، ١٩٨٠، ص ٢٧٢- ٢٧٣.

"تداخلات"، كما يدعوها إيفين زوهار: فالآداب القوية تجعل الحياة عسيرة بالنسبة للآداب الأخرى؛ تجعل البنية عسيرة. أمّا شوارز فيقول: "إنّ جزءًا من الشروط التاريخية الأصلية يعاود الظهور كشكل سوسيولوجي... بهذا المعنى، تكون الأشكال تجريدًا لعلاقات اجتماعية محدَّدة"(١). أجل، وفي حالتنا تعاود الشروط التاريخية الظهور كضرب من "الصَدْع" في الشكل؛ صدع يجري بين القصة والخطاب، بين العالم ورؤية العالم: فالعالم يسير في الاتجاه الغريب الذي تمليه قوة خارجية؛ ورؤية العالم تحاول أن تضفي معنى عليه، وتكون مختلّة التوازن وبعيدة عن السواء طوال الوقت، شأن صوت ريزال (الذي يتأرجح بين الميلودراما الكاثوليكية والسخرية التنويرية)(٢)، أو صوت فوتاباتي (المحشور بين السلوك "الروسي" عند بونزو، والجمهور الياباني المُدْرَج في النصّ)، أو سارد زهاو مفرط الضخامة، الذي فقد كل سيطرة على الحبكة، لكنه لا ينِي يحاول السيطرة عليها مهما كان الثمن. وهذا ما يعنيه شوارز بـ "الدَّين الخارجي" الذي يغدو "سمة معقّدة" من سمات النصّ: فالحضور الأجنبي "يتداخل" مع تلفّظ الرواية ذاته(٣). والنظام الأدبي الواحد-و-غير المتكافئ ليس هنا مجرد شبكة خارجية؛ فهو لا يبقى خارج النصّ، بل يكون منطمرًا جيدًا في شكل هذا النصّ.

---

(١) "استيراد الرواية إلى البرازيل"، ص٥٣.

(٢) لعلّ الحلّ الذي يقدّمه ريزال، أو غياب هذا الحلّ، أن يكون مرتبطًا بمنظوره الاجتماعي الواسع على نحو استثنائي (فردانيةNoil Me Tangereهي، من بين أشياء أخرى، ذلك النصّ الذي ألهم بندكت أندرسون أن يربط بين الرواية والدولة-الأمة): ففي أمّة لا تعرف الاستقلال، وطبقة حاكمة سيئة التحديد، دون لغة مشتركة ومع مئات الشخصيات المتباينة، من الصعب أن نتكلّم "من أجل الكل"، وصوت السارد يصدّعه مثل هذا الضغط.

(٣) في بعض الحالات المحظوظة، قد يتحول الضعف البنيوي إلى قوة، كما في تفسير شوارز لماشادو، حيث يغدو التقلّب السريع لدى السارد "أسلَبَةً لسلوك الطبقة البرازيلية الحاكمة": فلا يعود ذلك عيبًا أو نقيصة، بل الأمر الأساسي في الرواية: "كلّ ما في روايات ماشادو دو أسيس مصطبغ بهذا التقلّب السريع - الذي يُستَخدَم ويُساء استخدامه بدرجات مختلفة-لدى سارديها. وعادةً ما ينظر النقّاد إلى هذا التقلّب من وجهة نظر التقنية الأدبية أو فكاهة الكاتب. وثمة مزايا عظيمة لرؤية هذا التقلّب بوصفه أسلَبَةً لسلوك الطبقة البرازيلية الحاكمة. وبدلاً من البحث عن النزاهة، والثقة اللتين نوفّرهما الحيادية، فإنّ سارد ماشادو يبدي وقاحته، بكل أنواعها التي تتراوح من السخريات الرخيصة، إلى الاستعراض الأدبي، وصولاً إلى الأفعال التقليدية ذاتها" (روبرتو شوارز،"العجوز الفقيرة ورسّامها"، ١٩٨٣، في كتاب أفكار في غير موضعها، ص ٩٤).

الأشكال تجريدٌ للعلاقات الاجتماعية: ولذلك، فإنَّ التحليل الشكلي هو بطريقته المتواضعة تحليل للقوة. (وذلك هو السبب في أنَّ المورفولوجيا المقارنة هي ذلك الحقل الأخّاذ: فهي دراسة لكيفية تنوّع الأشكال، واستكشاف للكيفية التي تتنوّع بها القوة الرمزية من مكان إلى آخر). ولطالما كانت الشكلانية السوسيولوجية منهجي التفسيري، واعتقادي أنها تناسب الأدب العالمي بصورة خاصة... لكنّه من المؤسف أنَّ علي أن أتوقّف عند هذا الحدّ، لأنَّ مقدرتي تتوقّف، فما إن اتّضح أنَّ المتغيّر الأساسي في التجربة هو صوت السارد، حتى تجاوزت حدود التحليل الشكلي الأصيل ما أقوى عليه، ذلك أنّ مثل هذا التحليل يقتضي قدرة ألسنية لا يمكن لي حتى أن أحلم بها (في الفرنسية، والإنجليزية، والإسبانية، والروسية، واليابانية، والصينية، والبرتغالية، هذا بالنسبة للبّ النقاش وحسب). ولعلّه سيكون هناك على الدوام، بصرف النظر عن موضوع التحليل، ذلك الحدُّ الذي لابدّ عنده من تقسيم العمل الكوني والحتميّ. وهو حتمي ليس لأسباب عملية وحسب، بل لأسباب نظرية أيضًا. وهذه قضية كبيرة، ولكن دعوني أرسم خطوطها العريضة على الأقل.

حين حلّل المؤرّخون الثقافة على صعيد عالمي (أو على صعيد واسع على الأقلّ)، نزعوا إلى استخدام استعارتين معرفيتين أساسيتين: الشجرة والموجة. فالشجرة، الشجرة التاريخية العرقية المستمدة من داروين، كانت أداةً لفقه اللغة المقارن: فالعائلات اللغوية تتفرّع واحدتها من الأخرى، السلافوجرمانية من الآرية اليونانية الإيطالية السلتية، ثمّ البالتوسلافية من الجرمانية، ثم الليتوانية من السلافية. وهذه الشجرة تتيح لفقه اللغة المقارن أن يحلّ تلك الأحجية الكبيرة التي لعلّها أول نظام عالمي للثقافة: الهندوأوروبية: عائلة اللغات التي انتشرت من الهند إلى إيرلندا (ولعلّ الأمر لم يقتصر على اللغات وحدها، بل تعدّاها إلى مخزون ثقافي مشترك، أيضًا: لكن الأدلّة هنا متصدّعة بصورة فاحشة). أما الاستعارة الأخرى، الموجة،

فقد استُخدمت أيضًا في الألسنية التاريخية (كما هو الحال في "فرضية الموجة" لشميدت، والتي فسّرتْ تفاعلات معينة بين اللغات)، لكنها لعبت دورًا أيضًا في كثير من الحقول الأخرى: دراسة انتشار التكنولوجيا، على سبيل المثال، أو تلك النظرية الأخّاذة التي قدّمها كافالي سفورزا وأميرمان (وهما عالم وراثة وعالم آثار) عن تداخل الفروع المعرفية و"موجة التقدّم" التي تفسّر كيف انتشرت الزراعة من الهلال الخصيب في الشرق الأوسط باتجاه الشمال، إلى العرب ثم في أرجاء أوروبا.

والآن، فإنّ كلاً من "الأشجار" و"الأمواج" هما استعارتان، غير أنهما لا تشتركان بأيّ شيء آخر سوى ذلك. فالشجرة تصف المرور من الوحدة إلى التنوع: شجرة واحدة بأفرع كثيرة: من الهندو أوروبية إلى عشرات اللغات المختلفة. أمّا الموجة فتبدي، بعكس الشجرة، ذلك التماثل الذي يُطْبِق على التنوّع البدئي: فَتْحُ الأفلام الهوليودية سوقًا بعد أخرى (أو ابتلاع الإنجليزية لغةً بعد أخرى). وفي حين تحتاج الأشجار إلى انفصال جغرافي (كيما تتفرّع فروعها واحدها من الآخر، وحيث يكون على اللغات أولاً أن تكون منفصلةً في المكان، شأنها شأن الأنواع الحيوانية)، فإنّ الأمواج تعاف الحواجز، وتقوى بـ الاتصال الجغرافي (فالعالم المثالي هو بركة، من وجهة نظر الموجة). والأشجار والفروع هي ما تتشبّث به الدول-الأمم، أما الأمواج فهي ما تتشبّث به الأسواق. وهلمجرا. فلا شيء مشترك بين الاستعارتين. لكنهما مفيدتان كلتاهما. فالتاريخ الثقافي مكوّن من أشجار وأمواج، فموجة التقدّم الزراعي دعمت شجرة اللغات الهندو أوروبية، التي غمرتها بعد ذلك موجات جديدة من التواصل اللغوي والثقافي... وإذ تتأرجح الثقافة العالمية بين هاتين الآليتين، فإنّ منتجاتها تكون مركبّة حتمًا، تسويات، كما في قانون جيمسن. أمّا ما يدفع القانون إلى العمل فهو التقاطه الحدسيّ لذلك التقاطع بين الآليتين. لننظر إلى الرواية الحديثة: فهي موجة بلا شكّ (ولقد دعوتها موجة بضع مرات)، غير أنّها موجة تجري إلى فروع التقاليد المحلية[1]، ولا تني تعتريها تلك التحولات المهمة بفعل تلك الفروع.

---

(١) يطلق ميوشي على ذلك اسم "عمليات التطعيم"؛ أما شوارز فيتكلم على "اغتراس الرواية، خاصةً اتجاهها الواقعي"، في حين تكلم وانغ على "نقل الأنماط السردية الغربية واغتراسها". والحقّ، أنّ بيلينسكي كان قد وصف الأدب الروسي في العام ١٨٤٣ بأنّه "منقول ومُغْتَرس وليس نموًا محليًا".

هذا، إذًا، هو أساس تقسيم العمل القائم بين الأدب القومي والأدب العالمي: الأدب القومي، بالنسبة لمن يرون الأشجار؛ والأدب العالمي، بالنسبة لمن يرون الأمواج. تقسيم العمل... والتحدي؛ لأنَّ كلتا الاستعارتين تعملان عملهما، أجل، لكن ذلك لا يعني أنهما تعملان عملهما على نحوٍ متكافئ. فمنتجات التاريخ الثقافي هي منتجات مركّبة على الدوام: ولكن أيّ آلية هي الآلية المسيطرة في تركيبها؟ الآلية الداخلية، أم الخارجية؟ الأمة أم العالم؟ الشجرة أم الموجة؟ ليس ثمة سبيل لحسم هذا الجدال مرّة وإلى الأبد، من حسن الحظ: لأنَّ المقارِنين يحتاجون إلى الجدال. ولطالما أبدوا الكثير من الخجل في حضرة الآداب القومية، والكثير من الدبلوماسية: كما لو أنَّ لدى المرء أدبًا إنجليزيًا، أميركيًا، ألمانيًا، ثمّ لديه، بقرب ذلك، ضرب من الكون الصغير الموازي حيث يدرس المقارِنون مجموعة ثانية من الآداب، وهم يحاولون ألاّ يُدْخِلوا أيّ اضطراب في المجموعة الأولى. لا؛ الكون واحد، والأدب واحد، والأمر يقتصر على أننا ننظر إليهما من وجهات نظر مختلفة؛ وما يجعلك تغدو مقارِناً هو سبب بالغ البساطة: اقتناعك بأنَّ وجهة نظرك هي أفضل، وأنّها تنطوي على طاقة تفسيرية أعظم؛ وأنها أشدّ أناقةً من الناحية المفاهيمية؛ وأنها تتفادى شناعة ضيق الأفق وأحادية الجانب. والحال، أنّه ما من سبب آخر لدراسة الأدب العالمي (ولوجود أقسام الأدب المقارِن) سوى هذا السبب: أن تكون شوكةً في الخاصرة، أو تحديًا فكريًا دائمًا للآداب القومية، خاصةً الأدب المحليّ. ولو لم يكن الأدب المقارِن كذلك، لما كان أيّ شيء. أيّ شيء. يقول ستاندال عن الشخصية الأثيرة لديه: "لا تخادع نفسك، ليس ثمة سبيل أوسط بالنسبة لك". وهذا ما يصحّ علينا أيضًا.

مزيد من التخمينات

في السنة الماضية أو نحوها، تناولتْ مقالاتٌ عدّة تلك القضايا التي طرحتها في مقالتي "تخمينات في الأدب العالمي": كريستوفر بريندرِغاست، فرانشيسكا أورسيني، إفراين كريستال، وجوناثان آراك في النيوليفت ريفيو، وإميلي أبتر وجال بارلا في غير مكان(١). وأنا أشكرهم جميعًا؛ ولمّا كان من الواضح أنني لا أستطيع أن أردّ على كلّ نقطة بصورة مفصّلة، فسوف أركّز هنا على ثلاثٍ من مناطق الاختلاف الأساسية فيما بيننا: الحالة النّسَقية (المشكوك فيها) للرواية؛ العلاقة بين المركز والهامش، وما يترتّب عليها من عواقب بالنسبة للشكل الأدبي؛ وطبيعة التحليل المقارِن.

I

على المرء أن يبدأ من مكانٍ ما، وقد حاولتُ في "تخمينات" أن أرسم الخطوط العريضة لكيفية عمل النظام-العالم الأدبيّ من خلالِ التركيز على نشوء الرواية الحديثة: وهي ظاهرة يسهل عزلها، وقد دُرِسَتْ على نطاق العالمِ بأسره، ما يجعلها تعنو للعمل المقارِن. وقد أضَفْتُ أيضًا أنَّ الرواية هي "مَثَلٌ، وليست نموذجًا؛ وطبيعيٌّ أنَّ مَثَلي قد قام على الحقل الذي أعرفه (حيث يمكن للأشياء، في غير مكان، أن تكون مختلفة جدًا)". والأشياء مختلفة حقًّا في غير مكان: "فإذا ما

---

(١) "تخمينات في الأدب العالمي" New Left Review، ١؛ كريستوفر بريندرغاست، "التفاوض على الأدب العالمي"، New Left Review، ٨؛ فرانشيسكا أورسيني، "خرائط الكتابة الهندية"، New Left Review، ١٣؛ إفراين كريستال، "التفكير ببرود...": ردّ على فرانكو موريتي"، New Left Review، ١٥؛ جوناثان آراك، "عولمة إنجليزية؟" New Left Review، ١٦؛ إميلي أبتر، "ترجمة عالمية: "ابتكار" الأدب المقارن، استانبول، ١٩٣٣"، critical inquiry، ٢٩، ٢٠٠٣؛ مقالة جيل بارلا ("موضوع المقارنة") سوف تنشر في عدد خاص من مجلة Comparative Literature Studies يحرّره جلال قادر في كانون الثاني ٢٠٠٤.

كان من الممكن النظر إلى الرواية على أنّها مشحونة بالسياسي إلى حدٍّ بعيد، فربما لا يكون هذا هو الحال بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى. ويبدو أنَّ الدراما تنتقل بقدْرٍ أقل من القلق... وما هو الحال... مع الشعر الغنائي؟"، يتساءل بريندرغاست، أمّا كريستال فيتساءل: "لماذا لا يتّبع الشعر قوانين الرواية؟"(١).

ألاّ يتّبع الشعر قوانين الرواية؟ أتساءل. ماذا عن البتراركية؟ لقد انتشرت البتراركية، مدفوعةً بأعرافها الغنائية الشكلية في كلٍّ من إسبانيا والبرتغال وفرنسا وإنجلترا وويلز والبلدان الواطئة والأراضي الألمانية وبولندا واسكندنافيا ودالماتيا (والعالم الجديد، بحسب رولاند غرين) (كلّ ذلك، على الأقلّ). أمّا بشأن عمقها ودوامها، فإنني أشكّ في ذلك الزعم الإيطالي القديم الذي يرى أنَّ أكثر من مئتي ألف من السونيتات كانت قد كُتِبَت في أوروبا مع نهاية القرن السادس عشر محاكاةً لبترارك؛ غير أنَّ الخلاف الأساسي ليس على جسامة الوقائع بل على جسامة جسامتها، التي تتراوح من قرن واحد (نافاريتي، فوسيلا)، إلى قرنين (مانيرو وسورولا، كيندي)، إلى ثلاثة (هوفمايستر، كريستال نفسه)، أو خمسة (غرين). وبمقارنة انتشار "الواقعية" الروائية الغربية مع الانتشار الموجيّ الذي انتشرته "لغة شعراء الحبّ الأصلية" هذه، كما يدعوها هوفمايستر، فإن الأولى لتبدو أشبه بالموضة العابرة(٢).

(١) انظر "تخمينات"، ص ٥٨، " التفاوض على الأدب العالمي"، ١٢٠-١٢١؛ "التفكير ببرود..."، ص ٦٢. وتشير أورسيني إلى هذا الأمر ذاته بالنسبة إلى الأدب الهندي: "يبدو أنَّ من الصعب تطبيق أطروحة موريتي التي تستند إلى الرواية على شبه القارة [الهندية]، حيث كانت الأشكال الكبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين هي الشعر والدراما والقصة القصيرة، التي ينمّ تطورها على نماذج في التغيير مختلفة تمامًا"، "خرائط"، ص٧٩.

(٢) انظر أنتيرو ميوزي، Il petrarchismo europeo (Secolo xvi)، بيزا ١٩٣٤؛ وليونارد فورستر، النار الجليدية: خمس دراسات في البتراركية الأوروبية، كيمبرج ١٩٦٩؛ وجوزيف فوسيلا، Estudios Sobre el petrarquismo en Espana، مدريد ١٩٦٠؛ إغناسيو فاريتي، أيتام بترارك، كاليفورنيا ١٩٩٤؛ وليم كنيدي،تفويض بترارك، إيثاكا ١٩٩٤؛ ماريا بيلار مانيرو سورولا، Introduccion al estudio del petrarquismo en Espana، برشلونة ١٩٨٧؛ غيرهارت هوفمايستر، Petrarkistische Lyrik، شتوتغارت ١٩٧٣؛ رولاند غرين، ما بعد البتراركية: أصول السلسلة الغنائية الغربية وابتكاراتها، برنستون ١٩٩١. ويأتي اعتراف كريستال الضمني بهيمنة البتراركية على الشعر الأوروبي والأميركي اللاتيني حين يقول إنّ "الأعراف الغنائية في الشعر الإسباني الحديث كانت قد تطورت في القرن السادس عشر على يدي بوسكان وغراسيلاسو دي لافيغا... وأولى علائم الردّ على أعراف العروض الإسبانية الصارمة لم يحدث في إسبانيا بل في أميركا الإسبانية في ثلاثينيات القرن التاسع عشر" :"التفكير ببرود..."، ص ٦٤.

ولو افترضنا تساوي بقية الأمور، فإنني أتصوّر أنّ الحركات الأدبية تعتمد على ثلاثة متغيّرات عريضة – سوق الجنس الأدبي المُحتمَلة، صياغته الشكلية العامة، واستخدامه للّغة– وتتراوح بين الانتشار الموجيّ السريع الذي تنتشره أشكال ذات سوق واسع وصيغ صارمة وأسلوب مُبَسَّط (كروايات المغامرات، مثلاً)، والركود النسبيّ الذي تركده أشكال تتميّز بسوق ضيّق وفرادة مقصودة وكثافة لغوية (كالشعر التجريبي، مثلاً). وإذا لم تكن الروايات تمثّل، ضمن هذا القالب، النظام بأكمله، فإنها تمثّل شرائحه الأشدّ حراكًا، ولعلنا نتمكّن بالتركيز عليها وحدها أن نقوّم حراك الأدب العالميّ. وإذا ما كانت "تخمينات" قد أخطأت في ذلك الاتجاه فتلك غلطة، يسهل تصويبها بمعرفة المزيد عن الانتشار العالمي للدراما والشعر وما إلى ذلك (وهنا، سيحظى عمل دونالد ساسون عن الأسواق الثقافية بقيمةٍ رفيعة لا تقدَّر بثمن)[1]. ولست أجافي الصدق لو قلت إنّ خيبتي كانت لتشتدّ لو أنّ الأدب كلّه كان "يتّبع قوانين الرواية": فوجود تفسير واحد يمكن أن يعمل عمله في كلّ مكان هو أمر أبعد ما يكون عن المنطق وأثقل ما يكون على النفس في آنٍ معًا. لكنّ علينا، قبل أن نسترسل في تأمّلاتنا على مستوى أشدّ تجريدًا، أن نتعلّم كيف نتقاسم وقائع التاريخ الأدبي المهمّة عبر فروعنا التخصصية. فمن دون العمل الجماعي، سيبقى الأدب العالمي ضربًا من الشبح على الدوام.

II

هل تشكّل نظرية النظام–العالم، بإلحاحها الشديد على تقسيم العمل الدولي الصارم، نموذجًا جيدًا لدراسة الأدب العالمي؟ يأتي الاعتراض الأشدّ على هذا الصعيد من كريستنال، الذي يقول: "إني أدافع عن نظرةٍ إلى الأدب العالمي لا يحتكر فيها الغرب خلق الأشكال التي يُعْتَدّ بها، وتتيح للموضوعات والأشكال أن تتحرك في اتجاهات عدّة – من المركز إلى الهامش، ومن الهامش إلى المركز، ومن هامش إلى آخر– مع أنّ بعض الأشكال الأصلية ذات الشأن قد لا تتحرك بهذا القدر على الإطلاق".[2]

---

(١) انظر، "حول الأسواق الثقافية"،New Left Review، ١٧، حيث تجد تناولاً أوليًا لهذا الأمر.

(٢) ""التفكير ببرود..."، ص٧٣-٧٤.

يمكن للأشكال، إذًا، أن تتحرك في اتجاهات عدّة، ولكن هل تتحرك؟ تلك هي المسألة، وعلى نظريةٍ في التاريخ الأدبي أن تعكس القيود المفروضة على حركات هذه الأشكال، والأسباب التي تقف وراءها. فما أعلمه عن الروايات الأوروبية، على سبيل المثال، يشير إلى أنّه لا يكاد أن يكون هنالك أيّ أشكال "ذات شأن" دون أن تتحرك على الإطلاق؛ لكنّ تلك الحركة من هامش إلى آخر (دون المرور عبر المركز) تكاد أن تكون شيئًا لم يسمع به أحد(١)؛ أمّا تلك الحركة من الهامش إلى المركز فهي أقلّ ندرة، لكنها لا تزال أمرًا غير معهود، في حين أنّ الحركة من المركز إلى المحيط هي الأكثر حدوثًا بكثير(٢). هل تعني هذه الوقائع

---

(١) أعني هنا الحركة بين ثقافات هامشية لا تنتمي إلى "المنطقة" ذاتها: مثلاً، من النروج إلى البرتغال (أو بالعكس)، وليس من النروج إلى إيسلندا أو السويد، أو من كولومبيا إلى غواتيمالا والبيرو. فالأنظمة الفرعية التي تتمتّع بتجانس نسبيّ، من خلال اللغة أو الدين أو السياسة - وأبرز مثال عليها هي أميركا اللاتينية- هي حقل عظيم للدراسة المقارنة، ولعلها تضيف تعقيدات مثيرة إلى اللوحة الأكبر (مثل الحداثة عند داريو، والتي أثارها كريستال).

(٢) كشف إيفن زوهار في عمله على الأنظمة المتعددة، والذي اقتبسنا منه بكثرة في بداية "تخمينات"، سبب تدفّق منتجات الأدب من المركز إلى الهامش: فالآداب الهامشية (أو "الضعيفة"، كما يسميها) "قلّما تطور تلك السلسلة الكاملة ذاتها من النشاطات الأدبية... الملحوظة في الآداب الكبيرة المجاورة (التي يمكن تاليًا أن تطوّر شعورًا بأنّ لا غنى عنها)"؛ "النظام... الضعيف يكون عاجزًا عن القيام بوظيفته إذا ما اقتصر على مخزونه المحلي وحده"، والافتقار الناجم "يمكن أن يُسدّ، كليًّا أو جزئيًا، بالأدب المُتَرْجَم". ويتابع إيفن زوهار قائلاً إنّ الضعف الأدبي "لا ينجم بالضرورة عن الضعف السياسي أو الاقتصادي، على الرغم من أنّه غالبًا ما يبدو مرتبطًا بالشروط المادية"؛ والنتيجة: "لما كانت الآداب الهامشية في نصف الكرة الغربي تنزع في الغالب إلى التطابق مع آداب الأمم الأصغر، مهما تكن هذه الفكرة غير مستساغة بالنسبة لنا، فإنّ لا خيار أمامنا سوى الإقرار بأنّ العلاقات التراتبية، ضمن مجموعة من الآداب القومية المتعالقة فيما بينها، كآداب أوروبا مثلاً ، كانت قد ترسّخت منذ بدايات هذه الآداب. وفي مثل هذا النظام المتعدد (الكبير)، كانت بعض الآداب قد اتخذت مواقع هامشية، الأمر الذي لا يعني سوى أنّها غالبًا ما صيغت إلى حدّ بعيد على غرار أدب خارجي". إيتامار إيفن زوهار، "دراسات في النظام المتعدد"، في Poetics Today، ربيع ١٩٩٠، ص ٤٧، ٨١، ٨٠، ٤٨.

أن الغرب يحتكر خلق الأشكال التي يُعتَدُّ بها؟ بالطبع لا[١]. فثقافات المركز تتوفّر على مزيدٍ من الموارد التي تصبّها في الابتكار (الأدبي وسواه)، وهي لذلك مرشّحة لتقديم هذا الابتكار أكثر من سواها. أمّا احتكار الخلق فهو صفة لاهوتية، وليس حكمًا تاريخيًا[٢]. والنموذج الذي اقترحته في "تخمينات" لا يقصر الابتكار على بضع ثقافات وينكرها على سواها: إنّه يحدّد الشروط التي يكون فيها حدوث الابتكار أكثر ترجيحًا، والأشكال التي يمكن أن يتّخذها. وليس للنظريات قطّ أن تلغي عدم التكافؤ: ما يمكنها وحسب هو أن تأمل بأن تفسّره.

---

(١) ولا هو يحتكر النقد الذي يُعتدّ به. يقول آراك إنّ من بين النقّاد العشرين الذين اتكأ عليهم سجال موريتي في "تخمينات" "واحد يكتب بالإسبانية، وواحد بالإيطالية، وثمانية عشر يكتبون بالإنجليزية"؛ وهكذا، فإنّ "التنوّع المثير الذي ينطوي عليه مَسْحُ حوالي عشرين أدبًا قوميًا ينخفض إلى ما يزيد بقليل على وسيلة واحدة يمكن لهذه الآداب أن تُعرَف من خلالها. إن الإنجليزية في الثقافة، مثل الدولار في الاقتصاد، تعمل كوسيط يمكن للثقافة من خلاله أن تُتَرجَم من المحلي إلى العالمي": "عولمة إنجليزية؟"، ص ٤٠. صحيح أنّ ثمانية عشر ناقدًا من النقّاد الذين استشهدت بهم يكتبون بالإنجليزية. لكنّ أربعة منهم أو خمسة وحسب هم من بلاد الدولار، في حين ينتمي الآخرون إلى دزينة من الثقافات المختلفة. هل هذا أقلّ أهمية ودلالة من اللغة التي يستخدمونها؟ أشك في ذلك. ومن المؤكد أن الإنجليزية العالمية قد تنتهي إلى إفقار تفكيرنا، كما تفعل الأفلام الأميركية. غير أنّ ما تتيحه من تبادلات عامة وواسعة وسريعة لا يزال إلى الآن أكبر بكثير من مخاطرها المحتملة. وهذا ما يعبّر عنه بارلا تعبيرًا حسنًا إذْ يقول: "إن إزاحة القناع عن الهيمنة [هيمنة الإمبريالية] هو مهمة فكرية. ولا ضير في أن نعرف الإنجليزية كواحدة من اللغات التي نسعى من خلالها لإنجاز هذه المهمة".

(٢) في النهاية، فإنّ آخر كتابين صدرا لي ينتهيان بمناقشة الثورات الشكلية في السردين الروسي والأميركي اللاتيني، وهذا ما أفعله أيضًا (دون "إذعان"، كما يقول كريستال، موحيًا بوجود ممانعة ونفور لديّ) في مقالة حول الأدب الأوروبي ("كمصدرٍ لتلك التجديدات الشكلية التي لم تعد قادرة على الإنتاج")، وفي مقالة أخرى حول الصادرات الهوليودية ("تلك القوة المضادة التي تفعل فعلها ضمن النظام الأدبي العالمي") وكذلك في "تخمينات" ذاتها. انظر "الأدب الأوروبي الحديث: خطوط جغرافية عريضة"، New Left Review، ٢٠٦/١، تموز- آب ١٩٩٤، ص ١٠٩؛ و"كوكب هوليوود"، New Left Review، ٩ ، أيار- حزيران ٢٠٠١، ص ١٠١. وقد أشرت في "تخمينات" إلى أنّ " تلك الحالات النادرة التي يتحقق فيها هذا البرنامج المستحيل، تشكّل ... ثورات شكلية أصلية" (ص ٥٩، الهامش ٩)، وإلى أنّه "في بعض الحالات القليلة المحظوظة، قد يتحول الضعف البنيوي إلى قوة، كما في تفسير شوارز لماتشادو" (ص ٦٦، الهامش ٢٩).

III

يعترض كريستال أيضًا على ما يدعوه "افتراض تشابه عام بين ضروب عدم التكافؤ في الاقتصاد العالمي والأنظمة الأدبية": وبعبارة أخرى، فإنَّ "الزعم بأنَّ العلاقات الأدبية والعلاقات الاقتصادية تجري متوازية يمكن أن يكون مفيدًا في بعض الحالات، لكنه ليس كذلك في حالات أخرى"(١). والحال، أنَّ سجال إيفن زوهار يشكّل ردًّا جزئيًا على هذا الاعتراض؛ غير أنَّ كريستال محقٌّ بمعنىً ما، وتلك النشوة التبسيطية في مقالة تمّ تصورها في الأصل على هيئة حديث مدّته نصف ساعة هي نشوة مضلِّلة على نحوٍ خطير. وحين اختزلت النظام-العالم الأدبي إلى مركز وهامش، أزَلْتُ من اللوحة ذلك النطاق الانتقالي (شبه الهامش) حيث تتحرك الثقافات من المركز وإليه؛ والنتيجة، أنني أدرك أيضًا تلك الواقعة القائمة في كثير من الحالات (وربما في معظمها) والمتمثّلة بأنَّ الهيمنة المادية والهيمنة الفكرية قريبتان حقًّا، لكنهما ليستا متطابقتين تمامًا.

اسمحوا لي أن أضرب بعض الأمثلة. في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، انتهى الصراع الطويل على الهيمنة بين بريطانيا وفرنسا بانتصار بريطانيا على جميع الجبهات، ما عدا واحدة: هي عالم السرد، حيث كان الأمر معكوسًا، وكانت الروايات الفرنسية أكثر نجاحًا من مثيلتها الإنجليزية وأكثر أهمية منها على صعيد الشكل في آنٍ معًا. ولقد حاولت في غير مكان أن أبيّن أسباب التفوق المورفولوجي الذي حققته الدراما الألمانية منذ منتصف القرن الثامن عشر فصاعدًا؛ أو الدور الأساسي الذي لعبته الوقائع القائمة في أشباه الهوامش في إنتاج الأشكال الملحمية الحديثة. وتمثّل البتراركية، التي بلغت سَمْتَها الدولي مع انهيار منطقتها الأصلية الثرية ذلك الانهيار الكارثي (مثل تلك النجوم التي تظلّ تسطع بعد فترة طويلة من موتها)، مثالاً ساطعًا على هذه الحالة.

---

(١) ""التفكير ببرود..."، ص ٦٩، ٧٣.

وما تشترك به هذه الأمثلة جميعًا (وسواها) هو سمتان اثنتان. أولاً، أنها نشأت في ثقافات قريبة من مركز النظام أو تقع في داخله، لكنها ليست مهيمنة في المجال الاقتصادي. ولعلّ فرنسا أن تكون النموذج هنا، كما لو أنَّ كونها ذلك الثاني الأبدي في الميدان السياسي والاقتصادي قد شجّع التوظيف والاستثمار في الثقافة (كما هو الحال في ذلك الإبداع المحموم بعد النابوليوني، مقارنة بنعاس الفيكتوريين المنتصرين). وهكذا تواجد ضربٌ من التفارق – المحدود- بين الهيمنة المادية والهيمنة الأدبية: تفارقٌ واسع في حالة الابتكار بحدّ ذاته (والذي لا يقتضي جهازًا قويًا وفاعلاً للإنتاج والتوزيع)، وضيّق، أو غائب، في حالة الانتشار (الذي يقتضي ذلك الجهاز)[1]. ومن ثمّ، وهذه هي السمة الثانية المشتركة، فإنَّ هذه الأمثلة جميعًا تُثبِتُ عدم تكافؤ النظام الأدبي العالمي: وهو ضربٌ من عدم التكافؤ الذي لا يتماشى مع عدم التكافؤ الاقتصادي، بالفعل، كما أنه يسمح ببعض الحراك، إلا أنه حراك يظلّ داخل النظام غير المتكافئ، وليس بديلاً له. وفي بعض الأحيان، يمكن للديالكتيك القائم بين شبه الهامش والمركز أن يوسّع فعليًا تلك الفجوة الشاملة (كما هو الحال في الأمثلة المذكورة في الهامش ١١، أو حين تسارع هوليود إلى "إعادة إنتاج" الأفلام الأجنبية الناجحة، الأمر الذي يعزّز موقعها إلى حدٍّ بعيد). ومن الواضح، على أيّ حال، أنَّ هذا حقل آخر لا يكون فيه التقدّم ممكنًا إلا عبر التنسيق الجيد الذي يطال معرفةً محليةً معينة ويجعلها على ذات السوية مع غيرها.

---

(١) واقعةُ أنَّ الابتكارات يمكن أن تنشأ في شبه الهامش، لكنها تُلتَقَط بعد ذلك وتنشر من قبل مركز المركز، هي واقعة تبرزها دراسات متعددة حول تاريخ الرواية الباكر (لآرمسترونغ وريزينا وترومبينر وسواهم)، حيث تشير هذه الدراسات إلى المرّات الكثيرة التي تكتشف فيهاصناعة الثقافة في لندن وباريس شكلاً أجنبيًا، فتدخل عليه بضع تعديلات، ثم تبيعه على أنه لها في أرجاء أوروبا (لينتهي الأمر "بضربة المعلم" التي قام بها الروائي "الإنجليزي" والتر سكوت). فحين ذبلت البيكاريسك في بلدها الأصلي، قامت جيل بلاس ومول فلاندرز وماريان وتوم جونز بنشرها في أوروبا قاطبةً؛ والروايات الرسائلية، التي كُتبت أول ما كُتِبت في إسبانيا وإيطاليا، غدت جنونًا قاريًّا بفضل مونتسكيو وريتشاردسون (ثم غوته)؛ "وروايات الأسر" الأميركية حققت رواجًا دوليًا من خلال كلاريسا والقصص القوطية، و"الخيال الميلودرامي" الإيطاليفتح العالم عبر القصص المسلسلة الباريسية Feuilletons؛ والرواية التكوينية Bildungsroman الألمانية اعترضها ستاندال وبلزاك وديكنز وبرونتي وفلوبير وإليوت... ومع أنَّ هذا ليس بالطبع السبيل الوحيد أمام الابتكار الأدبي، ولعله ليس السبيل الأساسي أيضًا؛ لكن الآلية تكمن هنا من غير شك – نصف خداع أو غش، نصف تقسيم دولي للعمل- حيث تبدي هذه الآلية شبهًا بالقيود الاقتصادية الأوسع.

IV

تمثّلت النقطة المورفولوجية الأساسية في "تخمينات" بالمعارضة بين نشوء الرواية في المركز بوصفه "تطورًا مستقلاً"، ونشوئها في الهامش بوصفه "تسوية" بين تأثير غربيّ ومواد محلية. غير أنّ الروايات الإنجليزية الأولى، كما يشير بارلا وآراك، كانت قد كُتِبَت، كما قال فيلدنغ، "على طريقة سرفانتس" (أو أحدٍ ما آخر)، الأمر الذي يوضح أنَّ تسويةً بين الأشكال الأجنبية والمحلية قد جرت هناك أيضًا[١]. وإذا ما كان الحال كذلك، فليس ثمّة أيّ "تطور مستقلّ" في أوروبا الغربية، وبذلك تنهار تلك الفكرة التي ترى أنّ للأشكال تاريخها المختلف باختلاف المركز والهامش. وإذا ما أمكن لنموذج النظام-العالم أن يكون مفيدًا على مستويات أخرى، إلا أنه لا ينطوي على أيّ طاقة تفسيرية على مستوى الشكل.

والحال، أنَّ الأمور هيّنة هنا: فبارلا وآراك على حقّ، وكان عليَّ أن أعرف أكثر. ففي النهاية تشكّل الأطروحة القائلة بأنّ الشكل الأدبي هو على الدوام تسويةٌ بين قوى متضادة تلك الفكرة المهيمنة المتكررة في تكويني الفكري، من جماليات فرانشيسكو أورلاندو الفرويدية إلى "مبدأ باندا" عند غولد، أو تصوّر لوكاش عن الواقعية. فكيف أمكنني أن "أنسى" ذلك بأيّ حال من الأحوال؟ ربما كان سبب ذلك أنَّ التضاد بين المركز والهامش جعلني أتطلع إلى (أو أرغب في...) نموذجٍ مورفولوجيٍ موازٍ، فكان من ثمَّ أن صغته بمصطلحات مفاهيمية خاطئة[٢].

ولذلك دعوني أحاول من جديد. يقول إيفن زوهار: "لعلّ جميع الأنظمة التي نعرفها قد انبثقت وتطورت مع نوعٍ من التداخل الذي يلعب فيها دورًا بارزًا. فما من أدب واحد إلا وانبثق عبر التداخل مع أدبٍ أشدّ رسوخًا: وما من أدب يمكن أن

(١) "عولمة إنجليزية؟"، ص ٣٨.

(٢) يبدو هذا كمثال مناسب على ما أشار إليه كوهن من أن توقعاتك النظرية تشكّل الوقائع بحسب رغباتك. كما يبدو مثالاً مناسبًا أكثر على ما أشار إليه بوبر من أنّ الوقائع (التي عادة ما يجمعها أولئك الذين لا يوافقونك الرأي) تكون أقوى في النهاية.

يتدبّر أموره من غير تداخل في هذه المرحلة أو تلك من تاريخه"[1]. فما من أدب دون تداخل... ولذلك، أيضًا، ما من أدب دون تسوية بين المحلي والأجنبي. ولكن هل يعني ذلك أن جميع ضروب التداخل والتسوية هي ذاتها؟ بالطبع لا: فالبيكارسك، وسرديات الأسر، وحتى الرواية التكوينية لم يمكنها أن تمارس على الروائيين الفرنسيين أو الإنجليز ذلك الضغط الذي مارسته الرواية التاريخية أو قصص الأسرار على الكتّاب الأوروبيين أو الأميركيين اللاتينيين: وعلينا أن نجد سبيلاً للتعبير عن هذا الاختلاف. وعلينا أن نتبيّن متى تقوم تسوية قسرًا وبالإكراه، فيكون من المحتمل إذًا أن تفضي إلى نتائج مزعزعة ومتنافرة، أو ما يدعوه زهاو "قلق" السارد في قصص أواخر عهد الكنغ.

والنقطة الأساسية، هنا، هي هذه: إذا ما كان ثمّة إكراه قويّ ومنهجيّ يمارسه أدب معين على آداب أخرى (ويبدو أننا جميعًا متفقين على وجود مثل هذا الإكراه)[2]، فينبغي أن نكون قادرين على تبيّن آثار هذا الإكراه ضمن الشكل الأدبي ذاته: لأنّ الأشكال هي حقًّا "تجريدُ علاقات اجتماعية معينة"، كما يقول شوارز. وكنت، في "تخمينات"، قد جسّدت مخطط القوى على هيئة تضاد نوعيّ حاد بين "التطور المستقل" و"التسوية"؛ وإذا ما كان هذا الحلّ زائفًا، فإنّ علينا أن نحاول شيئًا آخر، و"قياس" مدى الضغط الأجنبي على نصٍّ ما، أو زعزعته البنيوية، أو قلق السارد، هو أمر معقّد بالفعل، وغير ممكن في بعض الأحيان. غير أنّ مخططًا للقوة الرمزية هو هدف طموح، وصعوبة التوصّل إليه ليست من غير مغزى.

---

(١) "دراسات في النظام المتعدد"، ص ٥٩. بعد ذلك بصفحة، وفي الهامش، يضيف إيفن زوهار: "هذا يصحّ على جميع آداب نصف الكرة الغربي تقريبًا. أمّا بالنسبة لنصف الكرة الشرقي، فإنّ علينا أن نعترف بأنّ الصين لا تزال أحجية من حيث بروزها وتطورها الباكر".

(٢) ما عدا أورسيني التي تقول: "الضمني في رأي كازانوفا- والصريح في رأي موريتي- هو الافتراض التقليدي بأنّ ثمة لغة، أو ثقافة، "مصدر"- تحمل هالةً من الموثوقية والأصالة على الدوام-ولغة، أو ثقافة، "هدف"، يُنظر إليها على أنها ضربٌ من المحاكاة للأولى. وبدلاً من هذا الافتراض، فإنّ ليديا ليو تقترح بصورة أكثر فائدة بكثير مفهوم اللغة "الضيف" واللغة "المضيف"، وذلك كي تركز الانتباه على الممارسة العابرة للّغات التي يمكن من خلالها للّغات المضيفة أن تتملك مفاهيم وأشكالاً... [وهكذا] يغدو التأثير الثقافي دراسة للتملك، وليس دراسة للمراكز والهوامش" :"خرائط"، ص ٨١-٨٢. صناعة الثقافة بوصفها "ضيفًا" يُدعى من قبل "مضيف" يتملّك أشكاله... هل هذه مفاهيم أم أحلام يقظة

V

ثمّة نطاقان للنقاش المستقبلي يبرزان من كلّ هذا. أولهما يُعنَى بنمط المعرفة التي ينبغي على التاريخ الأدبيّ أن يسعى وراءها. "لا علم، لا قوانين"، ذلك هو التوصيف القاطع الذي يوصَف به آراك مشروع أورباخ؛ وثمّة تلميحات مماثلة في مقالات أخرى أيضًا. وهذا بالطبع هو السؤال القديم عمّا إذا كان الموضوع المناسب للفروع التاريخية هو الحالات الفردية أم النماذج المجرّدة؛ وبما أنني سأدافع عن الأخيرة دفاعًا مسهبًا في سلسلةٍ من المقالات القادمة، فإنني سأكتفي بالقول هنا إنَّ أمامنا الكثير لكي نتعلمه من مناهج العلوم الاجتماعية والطبيعية. فهل سنجد أنفسنا عندئذٍ "في مدينةٍ من الأجزاء والحالات الفردية، حيث تتقاذف الأمواج الوحدات الأدبية الصغرى والكبرى في نظام عالمي ليس لديه أيّ وسيلة واضحة للتصنيف؟" كما يقول أبتر. آمل ذلك... ولسوف يكون مثل هذا العالم عالمًا شائقًا وبالغ الإثارة. ولذلك، دعونا نبدأ بالتطلّع إلى وسائل للتصنيف جيدة. ولقد وصف آراك مشروع "التخمينات" بأنه "شكلانية دون قراءة قريبة"، وليس في ذهني أفضل من هذا التعريف. ولكني آمل أيضًا أن تكون شكلانية تلقي الضوء على "التفاصيل" العزيزة على قلبه وعلى قلب بريندرغاست، ولا تسمح للنماذج و"الترسيمات" بأن تطمسها(١).

وأخيرًا، السياسة. لقد أشارت دراسات كثيرة إلى ذلك الضغط السياسي الذي وقف خلف كتاب أورباخ المحاكاة، أو خلف كتاب كازانوفا جمهورية الآداب العالمية. وسوف أضيف إلى ذلك طبعتيّ لوكاش من الأدب المقارن: الأولى التي تبلورت حوالي الحرب العالمية الأولى، حين راح لوكاش، في كتابه نظرية الرواية ودراسته المرافقة عن دوستوفسكي (التي لم تكتمل قطّ)، يتأمّل فيما إذا كان لا يزال من الممكن تصوّر عالمٍ أبعد من الرأسمالية؛ والأخرى التي اتخذت هيئتها في

(١) "عولمة إنجليزية؟"، ص ٣٨:٤١؛ "ترجمة عالمية"، ص ٢٥٥.

الثلاثينيات، على صورة تأمّل طويل في المغزى السياسي المتناقض الذي ينطوي عليه كلٌ من الأدب الألماني والأدب الفرنسي (مع وجود روسيا في الخلفية مرّةً أخرى). لقد كان أفق لوكاش الزماني-المكاني ضيقًا (القرن التاسع عشر، وثلاثة آداب أوروبية، علاوةً على سرفانتس في كتاب نظرية الرواية وسكوت في كتاب الرواية التاريخية)؛ وغالبًا ما كانت إجاباته مبهمةً، ومدرسيّة، ومحافظة أو أسوأ. غير أنَّ الدرس الذي يقدّمه يكمن في الكيفية التي يشكّل فيها الإفصاح عن السيناريو المقارِن لديه (أوروبا الغربية أو روسيا، ألمانيا أو فرنسا) محاولةً في الوقت ذاته لفهم المعضلات السياسية الكبيرة في عصره. وبعبارة أخرى، فإنَّ الطريقة التي نتصوّر بها الأدب المقارن هي مرآة للكيفية التي نرى بها العالم. ولقد حاولتُ أن أفعل ذلك في "تخمينات" قبالة خلفيةٍ تتمثّل بالإمكانية غير المسبوقة التي تجعل من العالم برمته خاضعًا لمركز قوةٍ واحد، مركز لطالما مارس أيضًا هيمنةً رمزية غير مسبوقة. ولعلَّ مقالتي، وهي ترسم خارطةَ وجهٍ من أوجه ما قبل تاريخ حاضرنا، وتضع الخطوط العريضة لبعض النتائج الممكنة، قد أفرطت في دعواها، أو اتخذت سبلاً خاطئة تمامًا. إلا أنَّ العلاقة بين المشروع والخلفية تظلّ قائمة، واعتقادي أنّها سوف تضفي أهميةً وجدّيةً على عملنا في المستقبل. وعلى هذا الصعيد، فإنَّ أوائل آذار ٢٠٠٣، بينما أكتب هذه الأوراق، تشكّل لحظةً متناقضةً على نحو رائع، حيث راح الملايين من البشر من كلّ مكان على ظهر الأرض يعبّرون عن نفورهم الهائل من السياسة الأميركية، بعد عشرين عامًا من الهيمنة الأميركية الراسخة. وهذا سبب لابتهاجنا، كبشر. أمّا كمؤرخين للثقافة، فهو سبب للتأمل.

المؤلف في سطور:

فرانكو موريتي

إيطالي الأصل، أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد، ومؤسِّس ومدير مركز دراسات الرواية فيها. وقد سَبَقَ له أن درّس الأدب المقارن في جامعة كولومبيا لسنواتٍ عدّة (حيث كان إدوارد سعيد رئيساً للقسم)، وألقى محاضرات في جامعتي بيركلي وبرينستون، علاوةً على كونه مستشاراً علمياً لدى وزارة الأبحاث الفرنسية، وكثيراً ما يكتب في المجلة الشهيرة نيوليفت ريفيو.

واهتمام موريتي الأساسيّ هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مع اهتمامٍ خاص بتاريخ القراءة، والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد، وتداخل الفروع المعرفية، والسينما (فهو شقيق المخرج الإيطالي اللامع ناني موريتي). ويمكن القول إنَّ ما من كتاب من كتبه إلا وأَحْدَثَ رجّةً في عالم النقد الأدبي والنظرية الأدبية والدراسات الثقافية بوجهٍ عام.

أعماله:

- علامات أُخِذَت على أنّها أعاجيب: في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية عن دار النشر فيرسو عام 1983 (وأعيد طبعه عام 2005 ضمن السلسلة التي تصدرها هذه الدار باسم "مفكّرون راديكاليون"، وهي الطبعة التي اعتمدت في هذه الترجمة).
- حال الدنيا: الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية (فيرسو، 1987)

- ملحمة حديثة: النظام–العالم من غوته إلى غارسيا ماركيز (فيرسو، 1995)

- أطلس الرواية الأوروبية 1800–1900 (فيرسو، 1998)،

- مخططات، خرائط، أشجار: نماذج مجرّدة من أجل تاريخ أدبيّ (فيرسو، 2005) ويتمثّل آخر جهود موريتي في تحرير موسوعة عن الرواية ظهرت عام 2006 عن مطبوعات جامعة برينستون في مجلّدين: عنوان أولهما هو الرواية: التاريخ، الجغرافيا، الثقافة، وعنوان ثانيهما هو الرواية: الأشكال والموضوعات. وهذه الطبعة الإنجليزية هي طبعة مختصرة بالقياس إلى الطبعة الإيطالية التي كانت قد ظهرت بين 2001 و2003 في خمسة مجلّدات، واحتوت على نصوص لخبراء بارزين في الجنس الروائي كان من بينهم، على سبيل المثال لا الحصر، كلٌّ من فارغاس ليوسا وعبد الفتاح كيليطو.

المترجم فى سطور:

ثائر علي ديب

سوريا / اللاذقية / ١٩٦٢

عضو اتحاد الكتاب العرب / جمعية الترجمة

عضو هيئة تحرير مجلة "الآداب العالمية" التي تصدر عن اتحاد الكتاب العرب.

يعمل (بعقد خبرة) في الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة – دمشق.

وقد عمل لفترة مديراً للترجمة فيها.

له العديد من الدراسات والأبحاث النقدية والفكرية المنشورة في الدوريات العربية.

كاتب مواظب في الصحافة الثقافية والفكرية العربية.

شارك في كثير من المؤتمرات العربية والدولية المعنية بقضايا الثقافة والترجمة والأدب.

الكتب المترجمة:

١- تأملات في المنفى، إدوارد سعيد، دار الآداب–بيروت، ٢٠٠٣

٢- موقع الثقافة، هومي ك. بابا، المجلس الأعلى للثقافة–القاهرة، ٢٠٠٣

٣- ثقافة الطائفية: الطائفة والتاريخ والعنف في لبنان القرن التاسع عشر، أسامة مقدسي، دار الآداب–بيروت، ٢٠٠٤

٤- العلاج النفسي بين الشرق والغرب، آلن واطس، وزارة الثقافة–دمشق، ٢٠٠٥

٥- العقل المحيط: مستويات الوعي البشري الثلاثة وكيف تصوغ حياتنا، ستانيسلاف غروف، دار العين-القاهرة، ٢٠٠٥
٦- العسل (رواية)، زينة غندور، دار الآداب-بيروت، ٢٠٠٢
٧- كلود ليفي شتراوس، إدموند ليتش، وزارة الثقافة-دمشق،٢٠٠٢
٨- بؤس البنيوية، ليونارد جاكسون، وزارة الثقافة-دمشق، ٢٠٠٢
٩- فكرة الثقافة، تيري إيغلتون، دار الحوار-اللاذقية، ٢٠٠١
١٠- أوهام ما بعد الحداثة، تيري إيغلتون، دار الحوار-اللاذقية ، ٢٠٠٠
١١- التزامن: العلم والأسطورة والألعبان، آلان كومبس ومارك هولند، دار إيزيس - دمشق، ١٩٩٩
١٢- سيرة الله: إله التوراة بوصفه شخصية روائية، جاك مايلز، دار الحوار - اللاذقية، ١٩٩٨
١٣- إنجيل الإبن (رواية)، نورمان ميلر، دار الطليعة الجديدة-دمشق، ١٩٩٨
١٤- نشوء الرواية، إيان واط، دار شرقيات-القاهرة، ١٩٩٧
١٥- فرويد وبوذا، إريك فروم، دار نون-اللاذقية، ١٩٩٦
١٦- التصوف البوذي والتحليل النفسي، د. ت. سوزوكي، دار الحوار-اللاذقية، ١٩٩٦
١٧- نظرية الأدب، تيري إيغلتون، وزارة الثقافة-دمشق، ١٩٩٥
١٨- الحريم الفرويدي، بول روزن، دار كنعان- دمشق، ١٩٩٥
١٩- الدافع الجنسي، ثيودور رايك، دار الحوار-اللاذقية، ١٩٩٢
٢٠- الحب بين الشهوة والأنا، ثيودور رايك، دار الحوار-اللاذقية، ١٩٩٢.
٢١- البيت الذي شيّده سويفت (مسرحية)، غريغوري غورين، وزارة الإعلام- الكويت، سلسلة "من المسرح العالمي" (٢٥١)، ١٩٩١

٢٢- موسوعة تاريخ الأديان، ١+٢، بالمشاركة، دار علاء الدين-دمشق، ٢٠٠٣-٢٠٠٤

٢٣- فرويد وغير الأوروبيين، إدواردسعيد، بالمشاركة، دار الآداب-بيروت، ٢٠٠٣

٢٤- الاستشراق وما بعده، إعجاز أحمد وإدوارد سعيد، دار ورد-دمشق، ٢٠٠٤

٢٥- ثلاثة وعشرون عاماً: دراسة في السيرة النبوية المحمدية، عليالدشتي، دار بترا- دمشق، ٢٠٠٤

٢٦- النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)، آلان هاو، وزارة الثقافة-دمشق، ٢٠٠٥

٢٦- الترجمة والإمبراطورية، دوغلاس روبنسون، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ٢٠٠٥

٢٧- المخاطر:أميركا في الشرق الأوسط، شبلي تلحمي، العبيكان-الرياض، ٢٠٠٥

٢٨- تشارلي ومصنع الشوكولا(رواية للأطفال)، رولد دال،وزارة الثقافة-دمشق، ٢٠٠٧

٢٩- الاستغراب: موجز تاريخ النزعات المعادية للغرب، إيان بوروما وأفيشاي مرغليت، العبيكان-الرياض، ٢٠٠٧

٣٠- رأس المال لكارل ماركس: سيرة، فرانسيس وين، العبيكان-الرياض، ٢٠٠٧

٣١- السينما والتلفزيون بعد ٩/١١، مجموعة، مهرجان الشرق الأوسط السينمائي الدولي، ٢٠٠٨

٣٢- الجماعات المُتَخيَّلة: تأملات في أصل القومية وانتشارها، بندكت أندرسون، دار قدمس - دمشق، ٢٠٠٨

الإشراف اللغوية : حسام عبدالعزيز

الإشراف الفــنى : حـــسن كامـــل

قيل عن فرانكو موريتي إنّه ذلك الطائر النادر، وربما الفريد؛ فهو ناقدٌ أدبي متمكّن نظرياً أشدّ التمكّن، وذوّاقةُ كتبٍ وأفكارٍ مرهفةٍ، وكاتبٌ بَيِّنٌ وممتعٌ، وطريفٌ حين يريد؛ فضلاً عن كونه أحد حَفَظَة ما عُرِفَ عن اليسار من وَلَعٍ بالعلم، دون تفاخرٍ أو ادّعاء بل بتواضع جمٍّ يظهر واضحاً في كتابته ذاتها، مع أنَّ قلّة وحسب هم الذين أثاروا ما أثاره من اهتمامٍ مردّه أنّه لم يَقُم في مجمل أعماله إلى الآن بأقلّ من إعادة النظر في الطريقة التي نتحدّث بها عن الأدب. ويمكن القول إنَّ ما من كتاب من كتبه إلا وأحْدَثَ رجّةً في عالم النقد الأدبي والنظرية الأدبية والدراسات الثقافية بوجهٍ عام.

ظهر كتابه علامات أُخِذَت على أنّها أعاجيب: في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية عن دار النشر فيرسو عام 1983 (وأعيد طبعه عام 2005 ضمن السلسلة التي تصدرها هذه الدار باسم "مفكّرون راديكاليون". وقد كرّسه هذا الكتاب الأول كصوتٍ أصيل يمثّل انزياحاً حقيقياً في دراسة الأدبيّ والاجتماعي.

تصميم الغلاف: هشام نوار